II

BIBL. NAZ.
VITT. EMANUELE III
XXVIII*
C
14
NAPOLI

XXVIII*
C
14.

Digitized by Google

Google

Digitized by Google

LVI
GG
36

ERCOLANO

E

POMPEI

VOLUME TERZO

Digitized by Google

IVI
22
96

Digitized by Google

ERCOLANO
E POMPEI
RACCOLTA GENERALE

DI

PITTURE, BRONZI, MOSAICI, EC.

FIN ORA SCOPERTI

E RIPRODOTTI DIETRO LE ANTICHITÀ DI ERCOLANO, IL MUSEO BORBONICO
E LE OPERE TUTTE PUBBLICATE FIN QUI; ACCRESCIUTE
DA TAVOLE INEDITE

CON ILLUSTRAZIONI

Prima Traduzione Veneta

PITTURE, III.ª SER.ie P.te II.ª E V.ª SER.ie

QUADRI, PAESAGGI

BIBLIOTECA NAZIONALE DI NAPOLI

VENEZIA
COI TIPI DI GIUSEPPE ANTONELLI ED.
PREMIATO CON MEDAGLIE D'ORO

M. DCCC. XLII.

Digitized by Google

Digitized by Google

SPIEGAZIONE DELLE TAVOLE

PITTURE

Seconda Serie — Parte Seconda

QUADRI

TAVOLA 91.

Si riconoscono queste tre dee, più belle della stessa bellezza, che, al dire dei poeti, fanno nascere tra gli uomini ogni diletto, ogni giocondità, e senza le quali i numi non dispongono le loro danze, i loro convivii (1). Questa pittura, trovata negli scavi di Civita, il 28 luglio 1814, ci viene raffigurando le tre figlie di Eurinome, in un atteggiamento leggiadro, nol si può disconoscere, ma conosciuto oggimai per una serie di antichi monumenti. Ciò ch' essa offre di più interessante sono alcuni attributi affatto nuovi. Non si favellerà per noi delle corone di fiori che allacciano quelle leggiadre capigliature elegantemente rilevate: sì fatta acconciatura è comune ad una moltitudine di divinità. Ma gli oggetti

(1) Pindar., *Olimp*, XIV.

che le Cariti stringono tra le mani, e sembrano richiamarne l'attenzione, ricordano in una maniera molto viva il gruppo di marmo veduto in Elide da Pausania (1), rappresentante queste stesse dee, una delle quali avea tra le dita una rosa, la seconda un aliosso, e la terza un ramoscello di mirto. Nella nostra pittura, la prima ha in mano qualche fiorellino, la seconda delle foglie, e la terza in luogo dell'aliosso ha un pomo. Il primo attributo molto bene si riferisce a quanto fu detto da Anacreonte intorno alle Grazie: ῥόδα βρύουσιν, « elleno fanno spuntare a sè d'intorno la rosa; » il secondo conviene al nome di Talia, formato da Θαλία, ramoscello; il terzo finalmente si attribuisce ancor meglio a quello di *Carpo*, Καρπὼ, la Fruttificazione, nome che gli Ateniesi davano ad una delle due antiche Cariti od Ore, chiamando al tempo stesso la sua compagna *Thallo*, Θαλλὼ, il Fiorire (2). Per compiere quest'attico gruppo, converrebbe veder in quella che ha in mano le foglie, *Auxo*, Αὐξὼ, il Crescere (3), altro nome di una delle Ore-Stagioni, le medesime in sostanza delle Cariti; ed avrebbesi per sì fatta guisa lo stelo, il fiore e il frutto, Auxo, Thallo e Carpo, riuniti in un casto abbracciamento, quasi per dipingere la concatenazione delle stagioni e la non interrotta armonia della natura.

(1) Paus. VI, 24.
(2) Paus. IX, 35.
(3) Id. *ivi*.

Invece dei ramoscelli di foglie, alcuni critici hanno voluto scorgere dei gigli nella mano di una delle Eurinomidi, ch'eglino oppongono senza dubbio alle rose della sorella: raccostamento affatto estraneo allo spirito dell'antichità, e molto più degno del secolo di Luigi XV che di quello d'Augusto.

Il torso delle nostre tre dee, particolarmente nella parte inferiore, è affatto giovanile ed anco quasi adolescente: ecco forse un'altra nuova idea che ha relazione con questa maravigliosa ed ottima natura, sempre madre e sempre vergine.

TAVOLA 92.

Due ministri degli altari hanno afferrata la vittima; l'uno la tien per le spalle, l'altro per la cintura: eglino la traggono all'altare; ed essa, la vittima, la figlia di Agamennone, Ifigenia, già per voi riconosciuta, alza al cielo, gli occhi, le braccia, le grida. Imperciocchè è tutt'altro che rassegnata: la rassegnazione non si addice a quell'età. Calcante procede il primo verso l'altare, e tiene in mano il coltello or or sguainato. Nuovo e pittoresco riesce il di lui costume di sommo sacerdote: egli è rivestito di due tuniche, ma dell'interna, di un verde colore, non appariscono che le sole maniche; l'altra, violacea, ricade a suoi piedi. Un'aurea cintura gli stringe i fianchi, e fa incrociare sul dinanzi un candido panneggiamento

listato di porpora. La sua attitudine ed il suo gesto accennano un istante d'incertezza e di riflessione: forse ha in sè stesso un improvviso sentore del felice sviluppo di quell'orrenda tragedia; imperocchè Diana, col diadema sul capo e l'arco in mano, appare dietro lui tra le nubi, ed impone ad una delle sue ninfe di sopporre all'orribile offerta che si prepara, una cerva, quella che la ninfa tien per le corna. Dal lato opposto dell'altare, s'innalza, sopra una colonna troncata, la statua di questa medesima dea, il cui corruccio tentano i Greci di rammorbidire. La statuetta d'oro ha in mano due faci esprimenti gli attributi di Diana Lucifera o Fascelide (1); e due cani le giacciono ai lati. Ed all'infine, poco discosto, hacci il primo od ultimo personaggio di sì fatta tragedia, il padre ambizioso, il monarca parricida, troppo re per indietreggiare innanzi ad un util delitto, troppo padre per rimirare tranquillo il proprio misfatto: quanti pensieri, quanti sentimenti, quanta istruzione in quest'uomo!

Sfiduciato di poter mettere in mostra sì svariate cose, il pittore fecesi a ravviluppare il suo Agamennone in un mantello di porpora che gli copre la metà della persona: egli nascose il rimanente col fargli portar la mano innanzi agli occhi. Di simile artifizio erasi precedentemente giovato Timante il Samio. Ma qui termina la rassomiglianza tra il greco artista ed il

(1) Serv., in *Æn.*, II, 116.

facitore di a freschi nella casa detta di Omero a Pompei. Non è già che l'ultimo vada sfornito di talento: ma quest'opera è più debole e più ineguale di tutte quelle rinvenute nel medesimo luogo. Il gruppo principale piramideggia assai bene; espressive sono le sembianze d'Ifigenia, le sue braccia hanno qualche movimento: ma in tutto il resto non vedi che molta scorrezione e freddezza.

Si domanda se l'idea principale essendo evidentemente ricavata da Timante, tutto il quadro non fosse una copia come tante altre composizioni già segnalate, e se i difetti dell'esecuzione non dipendano per avventura da quel languore che suole trapelar quasi sempre in un lavoro d'imitazione. Alcuni critici fanno osservare in proposito, che all'apposto, se l'insieme va stremato di armonia, il fuoco e l'ispirazione, caratteri di un'opera originale, brillano per lo meno in certe parti esenziali; e di conseguenza non si vogliono attribuire i difetti delle altre parti che alla forzata celerità indispensabile nel dipingere a fresco. Sì fatte due opinioni non ci sembrano inconciliabili: il pittore a fresco non copiava, o, per meglio dire, non imprendeva il lavoro col modello sott'occhio; ma ispiravasi soventi volte alla rimembranza di un capo lavoro; rimembranza che gli suggeriva la disposizione del quadro, e concedevagli per l'esecuzione di taluna delle sue figure un fuoco represso in breve sotto la fatica della materiale esecuzione. Per ciò,

come accade spessissimo, l'arte vi si scorgeva a prima giunta; ma il mestiere soffocava poi l'arte.

TAVOLA 93.

Abbiamo trovato a Pompei parecchi quadri di cui Meleagro fornì il soggetto. Qui, il pittore non si è ispirato della tradizione omerica posta sulle labbra di Fenice (1); ma si è fatto a seguire evidentemente la versione più moderna stata raccolta da Ovidio (2). Dietro il racconto di questo poeta, Meleagro, figlio di Oeneo, re dei Calidoni, dirigeva i cacciatori assembratisi onde distruggere un terribile cinghiale mandato da Diana per devastare il paese. La bella ed intrepida Atalanta si unì alla spedizione, e portò di sua mano il primo colpo al mostro. Invaghito di tanta intrepidezza non disgiunta da grazia infinita, Meleagro, dopo ucciso il cinghiale, volle fare un presente alla leggiadra cacciatrice del teschio e della pelle della belva; ma quest'omaggio suscitò l'invidia di tutti i suoi compagni, e particolarmente dei due fratelli di Altea, madre di Meleagro, i quali osarono strappare ad Atalanta il dono ricevuto, e contendere al vincitore il diritto di disporne. Irritato dal grave oltraggio, il giovane eroe assalì i suoi due zii e gli uccise; ed allora Altea, per vendicare i fratelli, pose sul fuoco il tizzone fatale alla cui esistenza avevano le Parche congiunta quella del figlio.

(1) *Iliade*, IX, 539 e seg. (2) *Met.* VIII, 270 e seg.

Il pittore ha scelto il momento in cui il figlio Oeneo offre alla compagna dei suoi perigli le spoglie del mostro, mentre i fratelli di Altea, posti in disparte, ma a portata di udirlo, si mostrano indignati di quell'omaggio, e vanno meditando il furto che deve loro costar la vita.

Il fondo della scena è occupato da una montagna sterile e da un boschetto cui circonda una muraglia, all'estremità della quale, sorge, sopra una colonna dorica, la statua di Diana Fascelide, o Fosforo o Lucifera, simile a quella già per noi veduta nel Sacrificio d'Ifigenia. Tale statua, fu senza dubbio innalzata allora che i Calidoni fecersi a rabbonire lo sdegno delle dea, non venerata convenevolmente da Oeneo. Seduto sopra una sedia di marmo a sgabello, nel miluogo di tutta la composizione, avendo alla cintura l'efattide od il piccolo mantello di porpora proprio del figlio di un monarca, Meleagro offre nelle sembianze e nella taglia la grandezza ideale attribuita agli eroi. Atalanta, in piedi a lui vicino in atto di dargli ascolto, ricorda passo per passo l'abbozzo delineato da Ovidio (1):

Talis erat cultu facies, quam dicere vere
Virgineam in puero, puerilem in virgine posses.

« La sua bellezza era tale, che in un giovane sarebbesi giudicata degna di una vergine, ed in una vergine troppo maschia. »

E' di mestieri rimarcar tuttavia quel cappello intorno a cui Ovidio non muove parola, e ch'è di color verde

(1) *Loc. cit.*, 322 e 323.

orlato in oro: bianca n'è la tunica; il pallio turchino celeste, listato di verde, ed i sandali sono attaccati con coreggie giallastre.

In quanto ai due fratelli di Altea, l'uno porta un berretto giallastro ed un panneggiamento violaceo, l'altro lo ha invece turchino.

TAVOLA 94.

Una contesa amorosa è sorta tra il nume dei conflitti e la sposa di Vulcano. Stanco di troppe lunghe ripulse, o di un capriccio di cui non ha saputo comprendere la malia, Marte si è seduto in disparte, borbottando, e stupefatto come un eroe ch'egli è: i suoi occhi, fissi nel vuoto, più non contemplano l'amante del giorno precedente, or fatta sua nemica; non ha che un sol pensiero, il dispetto; od anzi meglio, non pensa a nulla, e va covando la propria stizza. L'espressione di questa figura ed il modello di tutto il corpo sono irreprensibili. Venere, dal suo lato, sembra penetrarsi che la lotta abbia durato troppo a lungo, e che, per assicurare la sua vittoria, giovi cedere. Avviluppata in un'ampia veste violacea, col torso ricoperto soltanto da una stoffa trasparente, gli si vorrebbe appressare, ma senza farne mostra; guarda l'amante sdegnato, ma insieme finge di volgere altrove lo sguardo. Poscia, nel suo contegno, mirate in qual guisa è violentata e spinta malgrado tutti i suoi

sforzi di due Genj maliziosi, contro l'importunità dei quali invano fa prova di ogni mezzo per difendersi.

Questa scena è sempre la piacevole del Dispetto amoroso, il *Donec gratus eram* del poeta: scena lo cui sviluppo sarà eternamente lo stesso.

Vuolsi notare il diadema della madre degli Amori, la sua collana di stelle, simbolo della Venere Urania, e gli smanigli in forma di serpenti che le ricingono i polsi. Questa bella composizione ornava la sala d'ingresso di una casa di Pompei, situata presso l'edificio comunemente chiamato il Panteone.

La vignetta offre, tra due bende terminanti in fogliame, un'aquila con le ali spiegate, sopra un globo accerchiato di foglie. Si sa che uno degli attributi di Giove tonante (Ζεὺς βροντῶος), era un globo di rame, simbolo dell'assordante fragore (1).

TAVOLA 95.

Ovidio mette nella stessa bocca di Ulisse il racconto dell'artifizio che quest'ultimo ha impiegato per iscuoprire Achille tra le donzelle di Sciro: il poeta fa parlare il re d'Itaca nella seguente maniera (2):

(1) Montfauc., *Ant. expl.*, tom. I, p. 42.

(2) *Met.*, XIII, 162.

Praescia venturi genitrix Nereïa lethi
Dissimulat cultu natum: et deceperat omnes,
In quibus Ajacem, sumptae fallacia vestis.
Arma ego femineis animum motura virilem
Mercibus inserui, neque adhuc projecerat heros
Virgineos habitus, cum parmam hastamque tenenti.
« Nate Dea, dixi, tibi se peritura reservant
Pergama: quid dubitas ingentem evertere Trojam? »
Injeciqne manum, fortemqne ad fortia misi.

« La Nereide, madre di Achille, prevedendo la morte da cui era minacciato suo figlio, lo nasconde sotto gli abiti dell'altro sesso; tutti rimangono ingannati da un tale artifizio, non escluso lo stesso Ajace. Ma io, tra gli oggetti propri all'ornamento muliebre, tengo nascoste alcune armi la cui vista entusiastar deve un cuor virile. E per il vero, l'eroe dà di piglio ad uno scudo e ad uno lancia, e va a spogliarsi dell'effemminato costume che lo ricuopre: « Figlio di un'Iddia, gli dissi, Pergamo è sentenziato a perire « sotto i tuoi colpi; esiti tu forse ad abbattere la trojana potenza? » E di subito lo prendo meco, e lo guido a quelle battaglie che lo attendono. »

Convien aggiungere, secondo Iginio (1), che il luogo in cui Achille fu nascosto dalla madre, era la reggia di Licomede, re dell'isola di Sciro. Stazio (2) suppone che Deidamia, figlia di questo principe, divenisse l'amante e la sposa del figlio di Peleo: ed egli dà per compagno ad Ulisse, Diomede; mentre il commentatore dell'Iliade nomina Fenice e Nestore (3).

Ciò che noi abbiamo testè riferito indica bastevolmente il soggetto ed i personaggi della pittura murale trovata nella galleria della casa del Questore. La scena succede nel vestibolo della reggia di Licomede, che

(1) *Fab.*, 96.
(2) *Achill.*, II.
(3) Eustaz.

scorgesi egli medesimo al secondo piano. Ulisse ed Achille son dipinti nell' azione stessa che Ovidio ha descritto; un altro Greco, Diomede, o Fenice, o Nestore, afferra nel medesimo tempo il giovane eroe, ed incomincia a spogliarlo delle sue vesti da femmina; a meno che no si preferisca di vedere in esso un confidente dei progetti di Tetide che adoperi ogni sforzo per impedire al figlio di questa dea il manifestarsi di per sè coll' impugnare le armi. Finalmente, sul secondo piano, ravvisasi un personaggio il cui atteggiamento, ben più malagevole a spiegarsi, ha dato luogo a buon numero di abbagli: egli è, secondo il parer nostro, Deidamia la quale, occupata a provare per sè gli ornamenti e le vesti muliebri sotto cui stavano celate le armi frammischiatevi da Ulisse, sembra tutto ad un tratto sbigottita dalla scena che succede tra Achille ed il re d'Itaca. Se il di lei stato di nudità ancora non risulta abbastanza spiegato, convien ricordarsi che gli artisti antichi, come certi moderni, non chiedevano che un semplice pretesto per innestare nei loro quadri qualche cosa di più seducente delle carni dell' uomo e dei panneggiamenti.

Si rimarcherà che lo scudo, offerto al figlio di Peleo, va abbellito da un oggetto ben lusinghiero per il giovane eroe, e ben frequentemente ripetuto appo gli antichi, come già ce lo hanno dimostro non pochi esempli. Tale oggetto consiste nell' educazione dello stesso Achille, per opera del centauro Chirone. L'elmo e la coppa

che giacciono sul suolo, sono di argento: il picciol vase è di oro, lo scudo di rame.

Il vestito di Ulisse, molto ben panneggiato, componesi di una tunica violacea con orlatura verde e mantello rosso soppannato di bianco. Achille porta un pallio violaceo foderato di azzurro. Deidamia è sul punto di cuoprirsi con panneggiamento turchino, ed il mantello del re Licomede è di porpora, ma di color carico.

TAVOLA 96.

Cerere, la dea nutrice, se ne sta seduta maestosamente sopra una specie di cestello formante uno dei suoi emblemi, il misterioso paniere. Le adorna il capo una corona di foglie assicurata col mezzo del diadema; nella mano destra, sostiene un doppiere a doppio calice; con la sinistra stringe l'estremità del mantello bianco che dall'alto della testa le scende sopra la violacea sua tunica, e lo viene stendendo a sè dinanzi affinchè Mercurio possa deporvi una borsa piena che le presenta. Questo nume dei commercianti sta ritto in piedi in faccia a Cerere coi suoi ordinarj attributi, la clamide turchina gittata dietro le spalle, il caduceo alla mano ed i talari alati. Il colorito di sì fatta pittura è facile ed armonioso, la composizione semplice ed elegante: ma il suo merito principale consiste nell'esposizione viva e chiara di uno dei precetti più vantaggiosi per il governo degli Stati. Tutto ciò che Socrate ha detto

sopra le ricchezze naturali, sostentamento dell' umana vita, della libertà e della religione (1); tutto ciò che aggiunge Aristotele (2), per sublimare l'agricoltura ben al di sopra della guerra, e porre in bella vista tutti i beneficj di questa madre degli uomini, la quale sì generosamente vuole incaricarsi di nutrire i suoi figli; tutto ciò che Senofonte, e Cicerone dopo di esso (3), ci riferiscono rispetto alle inclinazioni ed ai talenti del giovane Ciro; e finalmente tutte le raccomandazioni dello stesso Senofonte fatte agli Ateniesi circa alla fertilità del territorio e della loro posizione marittima, e del partito che trar ne potrebbero: il complesso di questa classica eloquenza riunita, non emergerebbe nè sì possente, nè tanto atta a convincere quanto la pittura. E d'altra parte avvi qui qualche cosa di maggior rilievo che la semplice idea di una protezione affatto comunale conceduta all' agricoltura ed al commercio: vi si può scorgere una massima di economia pubblica molto più inoltrata, cioè il vantaggio ritraibile dal commercio mediante i capitali affidati all' agricoltura. Nella pratica, le nazioni moderne hanno appena tocco quest'estremo.

TAVOLA 97.

La figlia di Cassiopea, liberata da Perseo, ardeva del desiderio di vedere l' orribil testa della Gorgone, il cui aspetto aveva impietriti Atlante, e Fineo co' suoi

(1) Senofonte, *Oecon.*, V. (2) Arist., *Oecon.*, I, 2. (3) Cic. *de Senect.*, 17.

seguaci, ed il re di Serifo, e lo stesso mostro marino che, senza l'intervento dell'eroe, avrebbe divorato l'infelice Andromeda. Perseo, cui era noto pienamente, che laddove avesse appagato il desiderio della sua sposa mostrandole alla scoperta il fatal talismano, avrebbela senz'alcun dubbio perduta, possedeva un unico mezzo per renderne soddisfe le brame senza periglio: il che consisteva nel farle vedere l'immagine di Medusa riverberata in un'acqua limpidissima. Il pittore ha rappresentati i due sposi nel momento in cui Perseo si giova di tale spediente. I due corpi dell'eroe e della giovane, splendenti di bellezza, e le leggiadre lor teste, sormontate dalle sembianze orribili della Gorgone, formano un felicissimo gruppo. Vuolsi rimarcare in particolar guisa, il semplice atteggiamento di Andromeda ed i i suoi lineamenti nei quali il sentimento della curiosità soddisfatta si mesce ad un certo terrore. Le pieghe della veste giallastra di essa e quelle della rossiccia clamide del suo sposo, sono perfettamente ben intese. Recherà forse maraviglia non veggendo al fianco di Perseo la ricurva sua spada, la terribile arpè, ma invece un semplice brando; in ciò il pittore fece prova di profonda cognizione dei miti antichi: giacchè, secondo le migliori autorità, Perseo, dopo sposata Andromeda e riposto Ditti sul trono dell'avaro Polidette, rese a Mercurio i suoi talari, a Plutone l'elmo, a Minerva lo scudo, ed a Vulcano la spada chiamata Arpè.

Digitized by Google

TAVOLA 98.

Il canto dell' Odissea, degno della maggiore ammirazione, è quegli che ha fornito il soggetto del quadro presente (1). Penelope è in colloquio col suo Ulisse tanto lamentato, tanto sospirato, cotanto pianto (Ὀδυσῆα ποθεῦσα), e la cui assenza vien dilaniando il suo misero core (φίλον κατατήκομαι ἦτορ); nulladimeno essa nol riconosce; giacchè Ulisse pigliò a prestito le apparenze ed il costume di un mendicante estenuato dall'età e dalle fatiche di una lunga strada:

Πτωχῷ λευγαλέῳ ἐναλίγκιον, ἠδὲ γέροντι,
Σκηπτόμενον, τὰ δὲ λυγρὰ περὶ χροῖ εἵματα ἕστο.

E quando Ulisse vuol fingere, nessun sentimento, benchè molti e possenti ne vada agitando il suo cuore, si riproduce sul volto di lui:

Αὐτὰρ Ὀδυσσεὺς
Θυμῷ μὲν γοόωσαν ἑὴν ἐλεαιρε γυναῖκα.
Ὀφθαλμοὶ δ' ὡσεὶ κέρα ἔστασαν, ἠὲ σίδηρος,
Ἀτρέμας ἐν βλεφάροισι, δόλῳ δ' ὅγε δάκρυα κεύθε.

« Infrattanto Ulisse dolevasi nel proprio cuore dell' afflizione manifestata dalla sua sposa; ma gli occhi suoi rimanevano immobili nelle sue palpebra simili ad una massa di roccie o di ferro; egli tratteneva a bello studio le lagrime. »

Il pittore ha fedelmente riprodotto questa forzata insensibilità mista a tanti motivi di cordoglio o di giu-

(1) *Odiss.*, XIX.

bilo; questa sembianza in cui traluce un'astuzia non comunale; quello sguardo penetrante e modesto ad un tempo, che suppone sterminati pensieri, senza rivelarli in veruna guisa: Ulisse finalmente! In sì fatto quadro, il paltoniere ha i piedi ignudi, ed è appena coperto da breve tunica bianca e da picciolo mantello giallastro: stringe con la mano il bastone che gli fu dato da Eumeo: ma una sola circostanza, poco rilevante, per dir il vero, non istà in veruna guisa d'accordo col racconto di Omero: il viaggiatore vedesi seduto sopra il tronco di una colonna, e non altrimenti sul terso sgabello coperto di pelle,

Δίφρον ἑύξεστον, καὶ ἐπ' αὐτῷ κῶας.....

che Penelope ha ordinato di recare, e che trovasi menzionato due volte, secondo l'omerica costumanza. Io anteporrei di buon grado lo sgabello.

In quanto a Penelope, egli è impossibile d'immaginare alcuna cosa di più degno, di più grazioso, di più casto ad un tratto, di più somigliante a quel modello del poeta, che in sè abbraccia e Diana, e Giunone, e Venere la pudica, che in sè contiene inoltre un presagio della sposa cristiana. Essa giunge; fa un ultimo passo, e si ferma con piacevole sguardo, con un gesto grazioso del braccio destro, innanzi a quegli alterati lineamenti che sembrano, senz'alcun dubbio, esprimerle qualche cosa. Il pittore ha voluto indicare che Penelope sta per dire al

finto mendicante per quale artifizio degno della moglie di Ulisse ha lunga stagione ritardata la risposta che sollecitavano i di lei pretendenti, e quella tela, lavoro dei suoi giorni, strattagemma delle sue notti: per essere ben compreso, il pittore le ha posto in mano due fusi. L'idea è ingegnosa, ma non abbastanza; il che sarebbe qui un difetto più grave dell' assenza stessa dell'idea.

Quante cose mi rimarrebbero a dire sopra questa leggiadra composizione se mi bastasse lo spazio! e cose belle pur anco! imperciocchè mi verrebbe voglia di citare tutto il passo di Omero. Invito però tutti quelli che getteranno su queste carte uno sguardo, a rileggere quel magnifico canto diciannovesimo. Ivi troveranno natura, poesia, intrinsichezza domestica, estasi conjugale, lagrime e tenerezza di cuore!

Non è fare un piccolo elogio di questa composizione, assicurando che si potrà contemplarla con diletto, come fo io in questo punto stesso, dopo aver riletto Omero.

Debbo aggiungere una parola intorno alla schiava di cui non iscorgesi che la sola testa. E' la fida Eurinome, unica tra le ancelle di Penelope che la sostenga ed avvalori nelle sue caste risoluzioni; una di quelle nature, inferiori forse in delicatezza, come il pittore lo ha ben compreso, ma eguali per la loro bontà a quanto v'abbia di più grande. Eurinome meritava a buon diritto un posto in sì fatta composizione.

Dimenticava di avvertire che turchina è la tunica

senza maniche della nostra Penelope, e che bianco è il mantello di lei, panneggiato con bellissime pieghe.

TAVOLA 99.

I mitologi narrano ch'Ercole, nel tornare da un conflitto avuto cogli Spartani, fermossi presso Alceo re di Arcadia: colà. obbliate le leggi dell'ospitalità, ebbe a sedurre Augea, figlia di quel monarca, e partì lasciandola incinta. Alceo, istruito dello stato della figlia incaricò uno dei suoi confidenti, chiamato Nauplio, a condurla fuori dei propri stati, e farla perire. Augea, sorpresa lungo la via dalle doglie del parto, si sottrasse per un istante alla sua scorta, e pose al mondo un figlio che lasciò celato nei boschetti del monte Partenio. Ma una cerva sopraggiunse ad allattare il fanciullo, ed in breve i pastori del re Corito, maravigliati e commossi da un tanto prodigio, portarono al monarca il neonato e la nutrice, giacchè la cerva non volle abbandonarlo giammai. Corito raccolse il fanciullo, ed in memoria dell'animale che lo aveva allattato, chiamollo Telefo, Τήλεφος, nome che gli antichi riguardano come formato da ἔλαφος, cervo (1). La vita di Telefo fu, al pari della sua nascita, avventurosa e piena di sventure. Povero, esigliato, *pauper et exsul* (2), le sue svariate fortune diventarono il soggetto favorito dei poeti e dei tragici autori, sicchè il marmo e la tela ne consacrarono l'immagine parecchie volte.

(1) Diod., IV, 33. (2) Oraz., *de Art. poet.*

In quest' affresco, Ercole sostiene il figlio sulle sue ginocchia, e sembra felice della miracolosa conservazione del fanciullo. La cerva, tutta gaja e spirante affetto, vien sorridendo al suo poppante, il quale l'accarezza con l'una mano, mentre con l'altra le presenta un verde ramoscello, quasi volesse anch'egli nutrirla alla sua volta. Il contrasto della conformazione di questi tre esseri cotanto diversi, quello dei sentimenti dai quali sono animati, senza eccettuarne la stessa povera cerva, dovevano dare ad un tal gruppo molto interesse e molta vita. Disgraziatamente l'esecuzione, meschina e trascurata, non corrisponde nè alla bellezza del soggetto, nè pur anco alla invenzione ed alla disposizione del quadro.

La vignetta rappresenta il carro di Diana a cui erano attaccati un cervo ed una cerva, momentaneamente disgiunti: nulladimeno potrebbe darsi che i due animali indicassero due femmine, giacchè solevasi dare le corna alle cerve di Diana (1), come noi lo abbiamo veduto, per esempio, nel sagrificio d' Ifigenia. Il carro porta il turcasso della dea ed il suo diadema irradiato, preso da alcuni critici per un cembalo con le sue benderelle.

TAVOLA 100.

Questo quadro, rinvenuto nella casa del Questore a Pompei, fornì materia alle conghietture ed alle discussioni dei critici. Ma prima di arrischiare la spiegazione del

(1) Collim., *in Dian*, 100, et ibi comment.

soggetto, non ci faremo ad esporre la situazione dei personaggi. Una giovane donna, seduta sopra un trono dorato con eguale *suppedaneum*, ornata di un diadema di perle, di collana e braccialetti d'oro, vestita di una tunica bianca così trasparente da lasciar vedere il colore delle carni, e portando sopra la tunica un ampio mantello di porpora violacea, abbassa i suoi sguardi, improntati del più acerbo dolore, verso il proprio seno che sembra ad un tempo stesso scuoprire ed accennar con la mano. Le sue preci paiono indirizzate ad un giovane che le sta innanzi, in piedi, nel costume eroico, con l'efatide, il parazonio, lo scettro, e sembra apparecchiarsi alla partenza, non senza fare un gesto di compassione e vibrando sulla giovane donna certi sguardi pieni di compianto e di amore. Una seconda donna, la cui figura andò distrutta dal tempo, vestita di tunica verde e di giallo mantello, sembra recarsi qual mediatrice tra le due parti: la sua mano pare trattener voglia il giovanetto.

Tutte sì fatte circostanze non possono applicarsi, a parer nostro, che ad un solo soggetto, la partenza di Giasone, il quale dopo passati due anni a Lemno con Issipile, regina dei Lemnj, lasciolla incinta per continuare la sua spedizione. Il costume eroico e lo scettro convengono al capo degli Argonauti: il diadema, la porpora ed il trono accennano una regina che governa di per sè, e non altrimenti la moglie o la figlia di un re. Finalmente, e ciò risulta affatto decisivo, qual divinità può

essere rappresentata dalla statuetta giacente sopra uno dei piedi della sedia a bracciuoli, o piuttosto sopra una piccola colonnina ornata di foglie, eretta presso il trono, ed avente la figura di un uomo vestito di un lungo abito e portante alla foggia di uno scettro un ramoscello di loto col fiore sbocciato? Questa divinità non potrebbe essere che un Bacco Osiride. Ora Issipile, come ella stessa lo dice (1), è nipote di Bacco e di Arianna: è quindi naturale che, vicino al suo trono, abbia a vedersi l'immagine dell'avo suo gloriosissimo.

La desolata Issipile par che rivolga a Giasone un voto, cui egli sta per rispondere con le seguenti affettuose parole (2):

Abstrahor, Hypsipyle; si deni modo fata recursum,
Vir tuus hinc abeo, vir tibi semper ero.
Quod tamen e nobis gravida celatur in alvo,
Vivat: et ejusdem simus uterque pareus.

« Issipile, egli è il destino che mi trascina altrove: ma s'egli mi concede di ritornare, siccome io parto tuo sposo, così sempre sarollo. In quanto al soave pegno chiuso nel tuo seno, ch'ei viva, e trovi in noi due una famiglia.»

Si è favellato di Fedra e d'Ippolito, di Canace e di Macareo.

Ma ciò che abbiam dimostro, accenna forse le ruvide ripulse del figlio di Teseo? Vicino a partire per la caccia, perchè porterebbe uno scettro in luogo del giavellotto? Il gesto di quella donna, attribuito a Fedra, o

(1) Ovid., *Epist.*, VI, 113. (2) Id. *ibid.*, e segg.

dir nulla vorrebbe, o sarebbe della più alta inconvenienza, o dell'oscenità la più stupida. Il picciol idolo sarebbe quel sacro sole da cui Fedra è derivata: ciò per noi non si niega: ma sta poi nello spirito dell' antichità che la sposa di un re abbia a sedersi in trono, e vada sfoggiando le immagini degl' iddii suoi antenati?

E meno ancora converrebbero i regali attributi a Canace e Macareo, figli di Eolo, di un monarca, ma ancora nella lor prima gioventù, e ben lunge dall' essere sovrani. Osiride, verrà risposto, sposo e fratello d' Iside, potrebbe indicare un amore incestuoso: però tutti converranno che una tale spiegazione sarebbe ricavata ben più da lunge della nostra.

TAVOLA 101.

Questa pittura è un monocromo, vale a dire, che il chiaroscuro vi è indicato da un sol colore, come nel semplice disegno; e questo colore è il giallo. Del resto, apparteneva agli ornamenti del tablinum nella casa di Meleagro, i cui affreschi son tutti condotti con l'eguale processo. Cleofane di Corinto fu l' inventore di questo genere, nel quale ebbero ad acquistarvi rinomanza Igiemone, Dinia, Carmade (1) e Filostrato (2). Zeusi (3) ed Apelle (4) non isdegnarono di farne uso talvolta,

(1) Plin., XXXV, 5.
(2) *Vit. Apoll. Tian.*, tom. II.
(3) Plin., XXXVI, 2.
(4) Petron. 84.

come ne fecero nei tempi moderni Andrea del Sarto, Polidoro, Giovanni di Udine ed il Pocetti.

Il soggetto è oscuro e di malagevole se non impossibile interpretazione. In mezzo ad una pianura circondata da roccie, un mandriano, non avente altro vestito che una pelle vellutata, presenta alla ninfa sua compagna un serpente attortigliato intorno al suo bastone da pastore. La giovane porta soltanto un largo panneggiamento, il qual non nasconde veruna delle parti del leggiadro suo torso: è calzata con mezzi stivaletti di cuojo allacciati sul collo del piede, e la sua corona componesi di una lieve ghirlanda di ellera, indizio certissimo di una baccante. Il suo gesto, il suo sguardo, ed il movimento della sua mano destra, accennano l'orrore che le viene ispirato dal rettile che però disponesi a prendere. Si sa che le baccanti dovevano cercare di per sè stesse nelle campagne ed addomesticare a forza di cure i serpenti non velenosi che mettevansi nel cesto mistico. Ma la pittura di che ci andiamo occupando offre una particolarità singolare: che dobbiam dire di quella colonna, od anzi meglio di quel grand'albero, che s'innalza tra alcuni sassi in mezzo alla pianura, ed intorno al quale la baccante ha passato il suo braccio sinistro, attitudine che, del resto, non sembra molto d'accordo con la distanza esistente tra i suoi piedi e la base dell'albero, a meno che quest'ultimo non si supponga assai inclinato per l'innanzi. Potrebbe darsi che tutta

questa disposizione, questa macchina, se si può parlare in tal modo, si riferisca a qualche fatto mitologico, a qualche uso religioso, a qualche aneddoto in fine, che il pittore abbia voluto rappresentare, ed il cui racconto non è dall'altra parte pervenuto a nostra cognizione.

TAVOLA 102.

Noi ci siamo addentrati altra volta (1) in alcuni dettagli relativi alla storia di Meleagro e di Atlanta, soggetto del quadro presente. Perciò non ci faremo qui a ripeterli. Si osserverà soltanto l'assenza dei due fratelli di Altea, i quali son forse collocati in un lato, ed in vista dei nostri due personaggi: giacchè questi ultimi non si stanno occupando l'un dell'altro, ma tengono gli sguardi fissi, in aspetto serio e quasi minaccioso, sopra un punto giacente al di fuori del quadro.

L'eroe calidonio porta dei coturni gialli ed una efatide di porpora violacea con l'orlatura nericcia. La leggiadra Atlanta ha un mantello giallo sopra una tunica verde, rialzata da doppia cintura. Ha i sandali ed un cappello somigliante presso a poco a quello datole dall'altro pittore.

Questa composizione è di una strana freddezza, e vi sono osservabili parecchi errori corsi nel disegno: i più rilevanti trovansi nella disposizione del ginocchio sinistro dell'eroe, relativamente alle gambe della sua compagna,

(1) *Veg.* la tav. 93.

parte staccata del polso destro di quest' ultima, e nella esilità del mostro da cui la contrada andò devastata, e seppe tener fronte ad un esercito di cacciatori e di eroi. Tale affresco venne scoperto in una bellissima casa posta all' estremità della strada di Mercurio, verso le mura di Pompei: ma questa pittura formava, in unione al suo riscontro rappresentante Mercurio e la Fortuna, la decorazione di una sala d' ingresso assai meschina. Era dunque un lavoro di rifiuto; ed a noi non riuscì increscevole di far ora conoscere tal genere di pittura degli antichi, affinchè possa paragonarsi a quanto sono oggidì i lavori dello stesso ordine. In simil caso, non v'hanno appo noi speciali incoerenze a biasimarsi: tutti gli errori di dettaglio scompajono addentrandosi in quell'immane caos che si suole intitolare l' insieme.

TAVOLA 103.

Noi non passeremo in mostra i diversi tratti della vita di Medea, sì controversi. Virtuosa o colpevole ch'essa fosse, tutti i mitologi e gli storici ce la rappresentano almeno come il modello della più intensa e costante volontà umana. Il nostro pittore ammette, che siffatta possente volontà fu colpevole: egli non è del novero di quelli, i quali pretendono che avendo i Corintii uccisi i figli di Medea innanzi all' altare di Giunone Aerea, i discendenti degli uccisori abbiano corrotto Euripide, affinchè pigliasse a detergerli da una tal macchia, per

cui poscia pose sulle scene Mermero e Fereo, trucidati dalla lor madre.

Noi troviamo un'idea molto commovente, un contrasto avventuroso, capace di distrarre bene a proposito dall'atrocità del soggetto, un vero ammorbidamento dell'orrore col mezzo della pietà, l'aver rappresentato i due fanciulli occupati nel giuoco degli aliossi, sotto gli sguardi del loro precettore, mentre la madre di essi furiosa, disennata, si appresta a versare quel sangue che passò per il di lei cuore, ad estinguere quel soffio di vita che fu il suo. Siffatta idea non appartiene che ad un sommo tragico, o ad un valente pittore.

Notisi inoltre che i fanciulli, tutti intenti al giuoco, non levan gli occhi verso la madre. Un solo sguardo, un solo loro sorriso avrebbe disarmata la stessa Medea.

TAVOLA 104.

Molte e varie conghietture si fecero intorno al soggetto di quest'affresco rinvenuto nel 1829 nell'edificio intitolato la Casa di Meleagro.

Si è creduto a prima giunta di riconoscervi le tre parti del mondo, e tal ipotesi, la più semplice, è forse anco la più ragionevole. Sopra un trono di avorio, coperto da un panneggiamento turchino celeste, ed i cui piedi vanno adorni di greche sfingi, scorgesi una donna di delicati e maestosi lineamenti, vestita di un esomide

ad una sola manica (ἑτερομάσχαλος) (1) di un verde cangiante, col peplo violaceo: questa donna non può essere che l'Europa, la cui supremazia viene indicata, tanto dalla sua stessa posizione e dallo sgabello dorato, quanto dalla presenza della schiava vestita di verde, tenente un parasole sopra la testa della sua signora. A manca dell'Europa, l'Asia viene rappresentata come donna vestita di sistide gialla e di bianco mantello che cuopre in parte lo zoccolo o piedestallo, sopra cui appoggiasi col gomito. La sua acconciatura di capo è una specie di cappello che rappresenta la proboscide, le zanne e le orecchie dell'elefante. A destra della figura seduta, trovasi una donna dalla pelle nera, coi capegli ricciuti, vestita di tunica violacea, con collana di perle al collo, e in mano un corno di rinoceronte, la quale è certo l'Africa.

Una prima circostanza sembra non concordare in facil guisa con la precedente applicazione; vale a dire, che a traverso della leggiadra fabbrica, onde il luogo della scena va decorato, si scorge di lontano il mare ed una nave alla vela, che la figura principale additar sembra alla sua vicina del lato sinistro. L'Europa intenderebbe forse di dire alla sua compagna: Ecco la strada comune, il vincolo che ci unisce?

Inoltre, e quest'osservazione è di maggior peso, le tre figure principali hanno un aspetto serio ed anche mesto.

Per conformare la spiegazione all'accennate partico-

(1) Poll., VII, 13.

Digitized by Google

larità del quadro, si è voluto vedere, nella figura seduta, Cleopatra in atto di determinarsi ad abbandonare l'Egitto per riparare co' suoi tesori in Arabia: i due personaggi coi quali sta conversando, rappresenterebbero in questo caso le due contrade, e la nave che scorgesi sarebbe quella di Antonio.

E la regina di Cartagine non sarebbe anch'essa rappresentata nel momento in cui Enea l'abbandona nel nuovo suo regno semi-asiatico e semi-africano, figurata allegoricamente dalle due donne ritte ai suoi fianchi?

I nostri lettori sceglieranno a lor senno in mezzo a queste disparate interpretazioni.

La vignetta rappresenta due Genietti, giacenti l'uno e l'altro nel mezzo di una corona di edera assai leggiadramente disegnata. Il primo tiene un tirso ed un vaso; l'altro una cassetta, ed una di quelle foglie consacrate a Venere, delle quali abbiamo le tante volte favellato.

TAVOLA 105.

A Pompei, nelle vicinanze del Foro, avvi un edificio intitolato la Casa del Cerusico, a motivo di alcuni stromenti che vi si sono scoperti. Nell'atrio di questa abitazione si rinvenne appunto, in mezzo a bellissimi arabeschi, siffatta pittura, il cui triste soggetto accordasi con la supposta professione del suo proprietario.

Gli amori di Venere e di Adone, la morte del giovane sotto i colpi di furioso cinghiale, il dolore della dea,

Digitized by Google

sono fatti mitologici sì conosciuti, che sarebbe opera vana l'intrattenervici. L'arte e la religione avevano più volte consacrato quel dolore divino; nel tempio della Venere Architide, sul monte Libano, adoravasi la statua della dea afflitta, dai cui occhi dicevasi scorrer le lagrime (1).

Il pittore di Pompei ha rappresentato Adone moriente, steso in parte sopra un masso di roccie, in parte sulle ginocchia della sua amante, che si è spogliata dei proprj vestiti per formarne una specie di letto al ferito, e per fasciare l'orrida piaga di che nulla giovò a fermare il sangue che ne sgorgava. Il volto della dea, alterato dal cordoglio, va circondato di un'aureola, marca della sua divinità (2): questo simbolo, invenzione del superstizioso Egitto, passò da quella regione ai Greci, e da questi ai Romani, che lo applicarono ai loro Cesari divinizzati.

Gli altri personaggi di questa composizione sono due Genj, l'uno dei quali ritto in piedi, dietro la diva, ed asciugando le sue lagrime con la mano, sembra essere il Genio della dea, posciachè egli viene esprimendo la vita col tenere la sua fiaccola sollevata; l'altro, seduto sul dinanzi, e tenente una fiaccola quasi rovescia, è senza dubbio il Genio di Adone. Anche lo stesso ferito porta in mano una fiaccola simile a quella dei due Genj, e composta, come vedesi in un gran numero di monumenti, da due steli riuniti all'estremità, e formanti nell'altra parte una piega suscettibile di poter contenere qualche

(1) Macrob., *Sat.*, I, 21. (2) Serv. in *Æn.*, II, 57, e III, 55.

materia infiammata. Questa fiaccola rovescia, che Adone sostiene appena con mano cadente, esprime esser la vita in procinto di abbandonarlo: ei fu quindi per erroche tale attributo venne preso per due giavellotti. Finalmente, il cane del giovane cacciatore sta rappresentato sul dinanzi in atteggiamento d'inquietudine.

L'artista può andar biasimato per aver nascoste intieramente le mani di Venere: può darsi ch'egli abbia voluto esprimere di tal guisa l'abbandono e l'abbattimento del dolore; ma avvi nelle due braccia così troncate certo non so che di spiacevole che un tal motivo appena potrebbe render scusabile.

La vignetta rappresenta un carro di Apollo trascinato da due griffoni, animali consacrati al Sole (1), e sostenente una lira, un tripode ed un panneggiamento di porpora che è la *palla* dei citaristi (2).

TAVOLA 106.

Ecco un altro quadro tolto dalla Casa di Omero. Esso rappresenta il soggetto sì conosciuto di Arianna abbandonata da Teseo sulla sponda dell'isola di Nasso.

In un atteggiamento ch'è quello dell'attenzione e delle reminiscenze, colle dita della mano destra portate sino al suo mento, Arianna sembra ripassare nella sua

(1) Buonarroti, *Med.*, p. 138 e seg.

(2) Ovidio, *Fast.*, II, 105; *Met.*, IX, 165.

memoria tutta le perdute felicità, tutti i suoi presenti dolori; e l'Amore, od il proprio suo Genio, le vien porgendo mano in tale affannosa enumerazione, mostrandole col dito le nave spergiura che fugge all'orizzonte.

Il disegno di queste due figure è molto ben trattato: vi si rimarca un contrasto di linee pressochè paralelle, senza raggiungere tuttavia il grado in cui tale disposizione sarebbe un difetto. Il torso della figlia di Minosse è di grande bellezza. Un drappo violaceo la garantisce dall'asperità del lido, sopra il quale è seduta, ed i cui ciottoli hanno dovuto ferire il suo bel piede ignudo. Rimarcansi, oltre alla collana d'oro ed i suoi pendenti da orecchie, due bende ch'essa porta in croce, e s'incrocicchiano sul di lei petto.

La vignetta rappresenta qualche pesce nell'acqua o sopra la superficie di uno stagno. La piccola cornice inferiore è rimarcabile per le mezze lune inclinate, e per gli oggetti mistici in forma di croce dei quali va ornata.

TAVOLA 107.

In mezzo alle pitture noi qui collochiamo un basso rilievo, rendendone però la ragione.

È una nuova storia di Perseo e di Andromeda, ma presa dal momento in cui l'eroe, vincitore del mostro, fa scendere la figlia di Cassiopea dalla roccia ov'erasi esposta. Gli antichi artisti non venivan meno giammai

nel riprodurre, e gli amatori non si stancavano unquanco nell' ammettere ad abbellimento delle loro gallerie, i soggetti eroici, nei quali sì i Greci e sì i Latini vedevano tuttavia con interesse la storia dei loro antenati, anche nel momento stesso in cui sentivansi mal atti a pescarvi qualche modello. Per ciò con quale scrupolo l'arte consacravasi in argomenti consimili, nel riprodurre certi tipi determinati, certi accessori simbolici! Del che se ne può avere una prova col paragonare il presente basso rilievo con le pitture, alle quali fu posto artatamente vicino. Il mostro tramutato in pietra; la testa di Medusa tranquilla e bella, e non orrida come se la figurano i moderni, che fanno le morfie quando vogliono esser terribili; quella testa a bello studio occulta da Perseo nel timore di poter perdere colei che ha salvato poc'anzi, od in fine i calzari alati e la formidabile arpa posseduta da Perseo anche in quest' ultima spedizione: ecco gli emblemi dai quali viene a rivelarsi l'argomento del basso rilievo in modo chiaro e palese, quanto se sotto vi fossero scritte le parole: *Perseo ed Andromeda.* Per isventura tutti i soggetti non offrono un simil vantaggio, e gli artisti moderni dovrebbero saperlo.

Circa al disegno vi troviamo la calma e la semplicità onde va distinta la scoltura antica. Quand' anche per noi non si fosse mosso verbo sopra tal soggetto, ognuno però avrebbe veduto che la nostra tavola non è già la copia di una pittura e molto meno di un affresco.

Avvi per ciascun genere un'ottica speciale, un ideale particolare, appropriato ai suoi mezzi di esecuzione; convenzion classica, se si vuo', questa convenzione ha partorito delle serie non interrotte di capi lavoro. Il sistema di facilità, di grazia, di mollezza, proprio agli artisti del risorgimento, che hanno impastato il marmo al pari della cera, ha pur esso prodotti i suoi: ma quest'ultimi stanno, in confronto dell'antico, come l'idillio al paragone dell'epopea.

La vignetta contiene tre frammenti di affreschi i quali senza dubbio ornavano delle cornici od i soffitti: due leoni, un'aquila con le ali dispiegate, ed un grifone.

TAVOLA 108.

Il paralello di questa pittura col basso rilievo della tavola precedente, sarebbe oggetto dello studio il più interessante. Esso offrirebbe il destro di porre in mostra i processi delle due arti, ed i mezzi loro di esecuzione e di effetto; di stabilire il loro ideale e le lor proprie convenzioni, fondate sopra queste materiali condizioni: in ciò avvi una tesi completa di estetica facile ad indovinarsi da coloro i quali non pensano che l'arte debba tender giammai alla riproduzione identica della natura. Lo spazio qui accordatoci permette d'indicare appena tale soggetto di ricerche e di meditazioni.

L'impiego dei colori, il degrado delle ombre e delle tinte, han potuto concedere all'autore dell'affresco di scostarsi più che non lice allo scultore dall'emblema

o dal modello allegorico, per fare un passo, un sol passo verso il reale. Sempre i medesimi attributi, ma diversamente disposti; le positure le più complicate, spiranti maggior movimento, i dettagli più energicamente marcati, l'espressione delle fisonumie più agitata; un avanzo del furore destato dal conflitto su quella di Perseo: il timore, la maraviglia eziandio, ed anco un principio di felicità nei lineamenti di Andromeda; i panneggiamenti inoltre (l'efattide purpurea dell'eroe, ed il pallio giallognolo della vergine) risentonsi nelle lor pieghe dell'agitazione dei personaggi; una Medusa più lugubre; finalmente, il mostro posto di prospettiva, il che tornava impossibile dall'altro lato! Il pittore si fece a scegliere, in quanto a quest'ultimo personaggio, la tradizione che ad esso lui potea convenir meglio: gli uni lo vogliono petrificato; gli altri lo fanno perire sotto i colpi dell'arpa; e secondo Pausania, vedevasi tuttavia a Joppe una fonte, nella quale Perseo, tutto lordo del sangue del mostro, era ito a lavarsi, e le cui acque avevano conservata la tinta rossiccia. Plinio aggiunge eziandio che lo scheletro del mostro marino fu trasportato da Scauro a Roma: la qual cosa ci fa sapere che non credevasi esser egli rimaso intieramente petrificato. Queste due disparate opinioni potrebbero andar conciliate: colpito in prima dal ricurvo brando, poscia petrificato all'aspetto di Medusa, l'animale avrebbe dovuto soccombere ad un tratto e per il

coraggio di Perseo e per il magico suo talismano. Comunque siasi la cosa, lo scultore sembra avere adottata e posta in pratica la tradizione più conveniente all'arte sua: il pittore quella ch'ei poteva esprimere più agevolmente, essendo lecito ad esso di mostrare il mare sconvolto e fatto rosseggiante, e torrenti di sangue sgorganti da un'ampia ferita.

TAVOLA 109.

Questa Arianna abbandonata offre molti tratti di rassomiglianza con quella per noi veduta precedentemente (1); però ne diversificano i dettagli e gli accessori. La figura della figlia di Minosse lascia scorgere ai due lati le conseguenze del suo fallo; imperciocchè, quella che il vincitore del minotauro abbandona così vilmente, non è soltanto un'amante, ma una sposa ed una madre. Qui inoltre tutti gli odiosi calcoli dello spergiuro vengono a manifestarsi: il pittore ammette la versione dei mitologisti, i quali narrano che Arianna, sorpresa per via dalle doglie annunziatrici del parto, rese ancora più gravi dalla stessa agitazione della nave, porse così un pretesto a Teseo per farla sbarcare, e per deporla sopra una specie di letto che avea fatto erigere sopra il lido: colà essa addormentossi, senza che i viaggiatori abbiano avuto il tempo di comunicare con gli abitanti dell'isola, circostanza ch'ebbe a favorire la fuga dello sleale (2).

(1) Plin., 106. (2) Nonn., *Dionys.*, X, 22.

La nostra pittura mostra in effetto una specie di pelliccia tinta in porpora, sulla quale Arianna sta roricata, qualità di fornimento da letto di cui gli antichi facevano uso grandissimo (1). Vi si rimarcano inoltre degli origlieri o dei drappi che tengon luogo di guanciale. Tutte sì fatte rure, che in altro incontro sarebbero indizii di umanità, son qui all'invece prove di premeditazione atte a rendere ancor più detestabile la perfidia.

L'Amore, od il Genio di Arianna, sta in piedi in faccia alla medesima, ed al pari di essa va asciugando i suoi occhi bagnati di lagrime: tiene in mano uno stromento che, giudicato dagli ornamenti del manico, non è più una foglia di ninfea, come in parecchie altre pitture, ma un ventaglio, cui l'arte diede la forma di questa foglia.

Il personaggio da cui Arianna vien sostenuta e le va mostrando la nave fuggitiva, non è più qui l'Amore, ma un Genio minaccioso e vendicatore, Nemesi senza alcun dubbio (2), che dichiara guerra al colpevole, e presagisce i castighi ad esso lui riservati. Può darsi che questa Messaggera della giustizia (3) faccia rimarcare all'afflitta Arianna che non furon cambiate le nere vele della nave, e che un tremendo abbaglio condurrà la catastrofe di Egeo. Ma a fronte di tutto ciò non giova

(1) Catull. *Epital.*, 24; Omer., *Iliad.*, IX, 157: Senec., *Epist.*, 87.
(2) Esiod, Ἔργ., 138; Amm. Marcell., XIV, 2.
(3) Plat., *Phaedr.*, tom. III, p. 248; Pindar., *Pyth.* X, 68.

crederc che Nemesi, compagna del pudore, consoli la sventurata bensì, ma colpevole Arianna, omicida del proprio fratello, causa della disperazione di una madre, e di una sorella. Ove regna il rimorso, la vendetta non serve di sollievo.

Nemesi si riconosce alla bianca sua tunica (1), alle robuste sue ali (2), al suo atteggiamento, quello di una persona giunta testè senz'essersi nè veduta nè udita (λήθουσα παρ' ποδά) (3), come suol venire per solito al capezzale del colpevole, e sopra ogni cosa alla severa espressione del suo gesto e dei suoi lineamenti. Non è questa la prima volta che Nemesi e l'Amore contristato si riuniscano nello stesso poetico pensiero. Un epistolografo greco (4) presta le seguenti parole ad una delle sue eroine: « Nemesi e l'Amore son due terribili divinità, che volgonsi ora verso l'uno, ora verso l'altro dei mortali.

TAVOLA 110.

Una piccola casa, posta dietro l'edifizio di Pompei intitolato il Cripto di Eumachia, ha mostrato una delle strette sue stanze decorata da quest'affresco e dal susseguente (5): circostanza che manifesta novellamente, come nelle città antiche, il gusto delle arti aveva invaso per sino gli umili tuguri.

La prima rappresenta *Venere Pescatrice*, *Ichthyo-*

(1) Esiod., Ἔργ., 198.
(2) Pausan., I, 33.
(3) *Antol.*, II, 292; vid. etiam Cornut., 13.
(4) Filostr., *Epist.*, 16.
(5) Pl. 111.

there od *Alieutica*. La parola manca per corrispondere all'epiteto greco latino. Tale un soggetto abbraccia, del resto, un' allusione molto leggiadra alle attribuzioni di questa dea e di suo figlio, potendosi applicare a tutti e due l'espressione di *pescatori di anime*, creata per più gravi e santi personaggi. L'atteggiamento della dea è molto grazioso, ma un po' forzato. Non si comprende a primo aspetto com'essa possa tenersi in equilibrio sull'estremo margine di quella roccia anche appoggiandovisi, come fa, con la mano sinistra, ed aggrappandosi, per così dire, con la pianta dei piedi, alla superficie perpendicolare giacente sotto i suoi piedi. Il suo mantello, che appena le cuopre le coscie e le gambe, è giallo, con una fodera bianca: gli smanigli all'omero ed al nodello, il diadema, la collana e la doppia sciarpa, tutti cotesti ornamenti son formati da un nastro di oro.

L'Amore, dall'altra parte del quadro, tiene un paniere destinato senz'alcun dubbio per capire la preda che sua madre avrà fatto. Sembra accennargli col gesto il luogo più propizio per gittarvi il suo amo.

L'esecuzione delle due figure risponde a ciò che avvi di voluttà ingegnosa e di soave malizia nell' invenzione del soggetto.

La vignetta rappresenta due vasi di argento, uno dei quali è rovesciato; in mezzo agli stessi trovasi un disco di rame: dall'altro lato avvi un catino di bronzo ed un anello di argento: nel fondo, verso un angolo, una specie di pila-

stra sopportante una palla, e fasciato da una benda; poscia un legno sostenente una specie di borsa, un drappo verde ed un bastone pastorale. Forse si vollero rappresentare dei premi accordati ai vincitori in certi giuochi.

TAVOLA III.

Questa pittura, riscontro della precedente, ma molto men degna di encomio, rappresenta Narciso che affaticato dalla caccia viene a cercare riposo in una deserta convalle, sulle sponde di un ruscello i cui cristallini umori apronsi un passaggio tra le roccie. L'infelice giovane, seduto sopra il margine dell'acqua, vede la propria immagine riverberata in quel liquido specchio. Colpito dalla sua stessa beltà, egli se ne invaghisce perdutamente, e tra non molto morrà vittima della passione cui nulla cosa può soddisfare. Allegoria significante dei pericoli derivanti dall'amor proprio, e soprammodo di un genere di amor proprio ben scipito, il fisico amore di sè medesimo; dopo sì fatto ridicolo, uno solo di più assurdo e di più strano se ne conosce ancora, ridicolo, per dire il vero, sconosciuto nei tempi rimoti, ma ch'era riservato ad Atene e a Roma, e ben anco all'Europa moderna: è questi l'amore che un uomo concepisce non più per il suo volto od il suo corpo, ma bensì per i suoi abiti. Narciso non giunge però a tanto; egli non si dimostra amante del suo mantello violaceo, del suo bastone da cacciatore, e della sua corona di foglie ornata di leg-

giadre bende: ma è invaghito delle proprie sembianze, locchè per verità non è male assai grave.

Il paesaggio è trattato in bella maniera: ma il disegno contiene il più strano abbaglio. Nella situazione in cui trovasi Narciso, è impossibile che per noi si possa vedere il suo viso riverberato così da presso a lui. Ciascun punto dell'immagine dovrebbe scender sotto l'acqua, quanto più l'oggetto si va innalzando sopra la stessa.

Nella vignetta, si scorge sopra un fondo rosso, una colonna scanalata e striata d'oro, sostenente un oggetto di forma cubica, che sembra essere una cassetta: vi è attaccata una palma con una benda verde, la quale sopporta anch'essa un'altra consimile benda; contro il fusto appoggiasi un cembalo co' suoi nastri consueti; ed in un lato vedesi un vaso d'oro in forma di tripode, che sembra contenere un liquore o fors'anco del vino. Noi ravvisiamo in tutte sì fatte cose taluni degli attributi di Bacco-Osiride, usati senz'alcun dubbio in certi esercizii atletici o drammatici.

TAVOLA 112.

Bacco, incoronato di una ghirlanda di edera co' suoi corimbi, appoggiasi del braccio destro, sostenente il suo tirso, sopra la spalla di Sileno; e l'altra mano versa, sopra la testa di una pantera, presso a lui accoccolata, tutto il vino contenuto da una coppa a due manichi. Sileno va toccando colla mano sinistra le corde di una lira ch'è

che gli pende dal collo per mezzo di un pendaglio, e sostiene eziandio della mano destra col suo plettro. L'effeminata giovinezza del nume, la sua taglia molle e flessibile, le sue carni lisce ed esuberanti di morbidezza, fanno un contrasto con la vigorosa vecchiaja, con la testa calva, ma piena di fuoco, con la carnagione rubiconda e abbronzita, con le membra grasse, pelose e membrute (1), di colui del quale fu discepolo (2). Il nume non porta che un piccolo mantello gittato sulle due braccia; l'altro personaggio ha la parte inferiore del corpo coperta da un panneggiamento violaceo. Giace, presso Sileno, un paniere ricolmo di melagrane ed altre frutta, col cui mezzo il pittore ha voluto ricordare senza alcun dubbio che i mortali non solo debbono a Bacco la vite, ma benanco tutti gli alberi dei loro giardini (3). Il fondo è occupato da un paesaggio campereccio, molto ben condotto, e nel quale sta rappresentata una vite. Questo affresco, ammirabile per il disegno e per il colorito, ornava una delle piccole stanze poste dietro all'edifizio conosciuto sotto il nome di tempio di Venere.

Nella vignetta veggonsi due frammenti, l'uno dei quali rappresenta alcuni vasi ed una palma, il che vuole indicare dei premj atletici; e l'altro un'urna dal cui centro si slancia quasi per bollimento una specie di zampillo d'acqua: mero capriccio del decoratore!

(1) Lucian., *Conc. Deor.*, 4.
(2) Diod., IV, 4.
(3) Athen., III, 83; Teocr., *Idil.*, II, 120.

TAVOLA 113.

Venere, secondo Pausania, era la più antica delle Parche, il che vuole esprimere che la legge della generazione è la prima e la più imperiosa di quelle onde va governato l'universo, e chiamansi Destini. Egli è impertanto nello scopo di esprimere tale irresistibile potenza, che a Cipro, a Corinto, a Lacedemone, solevasi dipinger Venere con una lancia in mano, sotto il nome di Venere armata o portatrice di lancia, *Afrodite Oplismenia* od *Enchea*, ὁπλισμένη (1) ἐγχεῖος (2), (da ἔγχος, lancia picca).

Venere armata fornì il tema di un leggiadro epigramma greco (3), riprodotto da Ausonio in una traduzione, che, cosa ben rara, ci sembra molto superiore all'originale (4):

Armatam vidit Venerem Lacedaemone Pallas;
Nunc certemus, ait, judice vel Paride.
Cui Venus: Armatam nunc me temeraria temnis,
Quae quo te vici tempore nuda fuit.

« Pallade vide a Lacedemone Venere armata, e le disse: Orsù, combattiamo, quand'anche Paride esser dovesse il nostro giudice. Temeraria! risponde Citerea, osi tu insultar sotto l'armi quella che affatto ignuda riportò su di te la vittoria?

(1) Paus., II, 4, III, 15.
(2) Hesych. s. h. v.
(3) *Antol.*
(4) *Epigr.*, 42.

Il pomo d'oro, posto sul tronco della colonna alla quale appoggiasi la dea, ricorda di per sè la scena del monte Ida, e forma, anco senza la lancia, uno degli attributi di Venere vittoriosa. Forse si sta apparecchiando a confliggere con Pallade. Forse il pittore volle alludere all'epigramma dell'Antologia. Sarebbe dunque nello scopo di rendere più leale la pugna, che dessa vedesi a deporre in un cassettino, presentatole dal figlio, quella cintura ove siedono l'Amore ed il Desiderio, ed il furtivo Trattenimento, ed il soave Inganno che rapisce e toglie la ragione ai più saggi (1). Il nastro slegato lascia cadere a larghe e ricche pieghe, sopra i giallastri coturni, il suo mantello colorito in oro e foderato di un vivo azzurro, solito abbigliamento della dea della bellezza, designato dagli antichi col nome di φάρος:

Χρυσῆν Ἀφροδίτην φάρεϊ κόλπον ἐχούσαν (2).

La dea porta un diadema ornato di tre pietre preziose, dei pendenti all'orecchie formati da tre perle, ed un *pericarpion* o smaniglia intorno al destro polso.

Nella vignetta si rimarcherà il naturale movimento delle capre e del rustico Genio che spreme il latte da una di esse: l'altro Genio sopraggiunge con una specie di secchia, come per accingersi alla stessa operazione.

(1) Omer., *Iliad.*, XIV, 215, e seg.

(2) Leonid., Ales., *Antol.*, p. 195.

TAVOLA 114.

« Bacco dà l'uva alla vite » era una frase sacramentale che i mitografi avevan tradotto con parecchie personificazioni, e che i pittori riproducevano eziandio alla lor foggia. In questo luogo Bacco, sotto la forma di un leggiadro adolescente, presenta un grappolo d'uva ad un fanciullo in più tenera età, forse quello che i poeti sogliono chiamare Ampelo. La fronte del nume del vino e l'estremità del suo tirso ornato di benda, van incoronate di edera e di corimbi. La leggiadra sua gamba è calzata dagli stivaletti, ed un azzurro mantello lo avviluppa in parte con le ricche ed ampie sue pieghe. Il suo contegno si ravvisa non men nobile che naturale. Il fanciullo, in un atteggiamento esuberante di semplicità, s'alza sulla punta dei piedi, e stende le sue manine verso il frutto per lui sospirato.

Questa figura forma una nuova prova da opporsi ai critici i quali pretendono che gli antichi non siano riusciti nel rappresentare i fanciulli cotanto completamente quanto in quella dei numi e delle dee ch'eglino solevan prender per solito all'età nubile. Come se non si sapesse che un Amore di Prassitele era il solo oggetto richiamante a Tespi il concorso degli amici dell'arte! come se Paro non mostrasse allato alla sua Venere di Gnido un Cupido che, scolpito nel medesimo sasso, formava il soggetto di eguali omaggi! come se

finalmente non si sapesse che gli angeli della gloria del san Pietro di Tiziano, i più leggiadri, osserva un critico, che sieno scesi giammai dai cieli, furono disegnati sopra antichi modelli. Per dire il vero, gli antichi non diedero ai fanciulli quella specie di enfiagione e di turgidezza, affettata dai Fiamminghi, e che, opportunamente trattata, non è forse priva di merito e di effetto; ma ciò diventa una questione di climi e di abitudini. Gli artisti greci non si sono invaghiti delle forme mal pronunziate della prima infanzia, vivente rinchiusa nel gineceo; ma domandarono invece ad una età più inoltrata e per essi anche più interessante, delle membra e delle articolazioni distinte, delle forme, se non svelte all'intutto, almeno un po' più disimpacciate, e che abbracciassero il germe dell'agilità e della grazia propria all'adolescente.

TAVOLA 115.

La favola dei Dioscuri è venuta senz'alcun dubbio dal fondo dell'India, ove vengono adorate due divinità consimili sotto il nome sanscritto di AÇUINI, *i Cavalieri*. Troppo è dessa in pubblica voce perchè noi ci facciamo a ripeterla qui intieramente. Noi non ricorderemo che alcune circostanze necessarie all'intelligenza del quadro. Secondo la tradizione riferita da Apollodoro, e più comunemente ricevuta, Polluce era figlio di Giove, e Castore figlio di Tindaro: di conseguenza, il primo

solo era immortale; e quando il secondo, dopo il rapimento d'Ilaria, venne ucciso da Ida (1), Polluce, non volendo sopravvivere al ben amato fratello, impetrò da Giove o di tornar Castore alla vita o di sciorlo egli medesimo dalla sua immortalità. Ottenne soltanto che ciascheduno dei due gemelli passasse alternativamente sei mesi tra gli estinti ed altri sei mesi nelle regioni superiori. Più tardi, commosso da un effetto così costante, il padrone della folgore li pose nel cielo, ove, sotto il nome di Gemini, formarono due costellazioni che non appariscono giammai insieme sull'orizzonte (2). E per dire il vero, ciò che ha dato origine alla favola fu precisamente l'indicata posizione dei due astri.

Il maraviglioso destino dei due figli di Leda ci sembra qui espresso dalla posizione delle loro lancie, *ambo hastile gerunt* (3); l'una, diritta, rappresenta la vita e fors'anco l'immortalità; in quest'ultimo caso essa vuole indicare Polluce: l'altra, rovescia, è l'emblema della morte, forse momentanea soltanto. Noi abbiamo già veduto, in un quadro di Venere ed Adone, alcuni emblemi che prestansi ad una consimile spiegazione (4).

Tutti e due portano la clamide reale di porpora che cuopre loro il petto ed il dorso, *chlamydem in humeris insidenten utrisque* (5); tutti e due van calzati con eleganti coturni, e coperti il capo del berretto lacedemo-

(1) Apollod., III, 21.
(2) Apollod., *loc. citat*; Teocr., *Idil.. in Diosc.*
(3) Staz., *Tebaid.*, V, 439.
(4) Ved. la tav. 105.
(5) Suid., in Διόσκουροι.

ne (1), semiovale (2), sopra cui brilla una stella; tutti e due finalmente tengono un cavallo per la briglia. Ma eglino sono collocati di riscontro, in due opposte direzioni, il che accenna non men chiaramente delle lancie la loro parte alternativa.

Si potrebbe rimarcare che il destriero non convien tanto a Polluce atleta, quanto a Castore, fratello di lui, domator di cavalli (3). Ma giova ricordarsi che di tutti i Greci, gli Spartani erano i più dediti all'esercizio del cavallo: e giova ricordarsi eziandio che Giunone diede un corsiero ad ognuno dei gemelli, il che lascia supporre che quello stesso il quale armavasi abitualmente del cesto, non isdegnasse tuttavia l'esercizio prediletto al fratello. E per ultimo, il costume generale dei pittori e statuari della Grecia fu di rappresentare a questo modo i due dei Dioscuri (4); se ne può vedere un rimarcabile esempio nella gradinata del Campidoglio. Forse in tale faccenda gli artisti amavano meglio di consultare l'euritmia, o la più conveniente disposizione.

TAVOLA 116.

Quest'affresco abbelliva il porticale interno dell'edifizio di Pompei, ordinariamente denominato il Panteone, ed in cui alcuni critici illuminati hanno veduto un tempio di Serapide.

(1) Lucian., *Dipsad.*
(2) Fest. Pom. s. v. *Pileum.*
(3) Oraz. *Sat.*, I, e *Carm.*, I, 11.
(4) Paus., *Lacon et Corinth.*

Frisso ed Elle (1), fuggendo i furori d'Ino, si posero sul dorso di un ariete dai velli d'oro, e si avventurarono con esso all'onde del mar Nero, onde rifuggirsi presso Eeta re della Colchide. Durante il tragitto, Elle si sommerse nel mare cui diedesi il nome di Ellesponto; Frisso, giunto sano e salvo a Colco, sagrificò al dio Marte l'ariete, la cui lana preziosa formar doveva l'oggetto della spedizione degli Argonauti. Riesce facile di sviscerare il fatto sebbene coperto sotto il velo dell'allegoria: quello cioè dell'arte di scavare e purificar l'oro, portata dai Greci o dai Frigi ad un popolo possessore di miniere vergini, miniere ch'eccitarono più tardi la cupidigia degli Elleni, e non furono nemmeno estranee ai motivi della guerra di Troja. Imperocchè la navigazione del mar Nero è forse ciò che venne designato sotto il nome di Elena (ἕλειν νῆας, prendere le navi). Comunque siasi, i Pompeiani, arricchiti anch'essi dal commercio marittimo, si compiacquero di ripetere nella decorazione delle loro case l'avventura di Frisso.

Nella pittura che ci viene occupando, il fratello di Elle sta rappresentato in un atteggiamento pieno di grazia e di leggerezza: il vento, da cui viene rigonfiato il panneggiamento del suo giallo mantello, sembra sollevi egli pure, nè più desta sorpresa che la sua cavalcatura abbia potuto portarlo nel corso di sì lungo tragitto. Vicino a lui, due delfini saltellano sopra le onde

(1) Igin., *Fav.*, 3.

e sembrano gaudenti perchè egli sia giunto al termine del viaggio. Ma il lido su cui il maraviglioso ariete ormai ha posto i piedi non è trattato con egual arte delle figure, e la sua posizione offre dei singolari errori di prospettiva: si potrebbe supporre che il complesso di quel paese sia stato aggiunto dopo compiuto il lavoro, e che il primitivo intendimento dell'artista fosse di rappresentar l'uomo e l'animale ondeggianti sulla superficie delle acque. Un preteso intelligente, un supposto protettore dell'arti belle, tronfio del suo peculio e della sua autorità municipale, avrà voluto che si vedesse la Colchide; ed il Mecenate sarà stato obbedito.

Nella vignetta vedi un leone in atto d'incalzare due cavalli; poscia due altri leoni sdrajati, un albero e due sedie. E' noto che gl'imperatori davano spesse volte nel circo lo spettacolo della caccia di diversi animali (1). Ma le due sedie indicano certamente un luogo privato, come un giardino di delizie, dove trovansi leoni addomesticati, simili a quelli dagl'Indiani adoperati alla caccia (2), dai Persiani tenuti nelle lor case di piacere (3), e che Eliogabalo ammetteva persino ai suoi conviti (4).

TAVOLA 117.

La Favola avea popolato il cielo, i boschi ed i prati, le onde tumultuose del mare, le rapide acque dei fiumi

(1) Bouleng., *de Ven. Circ.*, 21.
(2) Elian., XVII, 26.
(3) Strab., XIII; Senof. *Ciroped.*, 1; Plin., VIII, 52.
(4) Lamprid., *Eliogab.*, p. 163.

ed il cristallo scaturito dalle fonti. Nell'ime latebre di ogni sorgente abitava la Naiade, che le avea imposto il proprio nome (1); e talvolta la si vedeva uscire dal suo presepe, richiamatavi o dai gemiti di Safo (2), o dalla bellezza d'Ila (3).

Qui la Naiade giace nel mezzo di verdeggiante campagna, mezza seduta sulle roccie, il cui contatto le viene impedito dal panneggiamento di un vivo azzurro, ed appoggiasi dall'un lato sopra la sua urna, mentre il manco braccio ripiegasi sul di lei capo. Quest'ultima particolarità dell'atteggiamento trovasi anche nell'Apollo di Firenze; essa è veramente pittoresca, ed aggiunge qualche cosa di originale al riposo della nostra ninfa.

Nei frammenti della vignetta ravvisasi, sopra gli steli di un fiore, un uccello di rapina, imantopodo, un altro uccello più piccolo, una cavalletta ed una lumaca. Gli antichi consideravano la lumaca come un delizioso manicaretto (4).

TAVOLA 118.

Siam debitori di quest'affresco all'usanza, adottata dagli abitanti le città della Campania, di abbellire con diverse pitture l'esterne pareti delle lor case:

(1) Tibull. *Eleg.*, IV, 6.
(2) Ovid., *Epist.*, 25.
(3) Id., *Met.*, II, 110.
(4) Plin., IX, 56; Varr., *de R. R.*, III, 14; Aten., II, p. 65.

oggidì, in Italia, le immagini dei santi vi vengono ancora rappresentate. Perciò appunto le case, e specialmente le botteghe di Pompei, offrono in più siti Mercurio, Iside e Marte, e persino le dodici divinità primarie riunite. Un mercante di vino, stabilito nella via conducente all'ingresso del Panteone, avea fatto dipingere dall'un dei lati della sua bottega Mercurio, affinchè un tal dio proteggesse il suo piccolo commercio, e dall'altro, l'inventore del vino, il di lui patrono, il Bacco qui pubblicato.

La corona di edera, il tirso, la clamide turchina, i sandali, ecco il costume e gli attributi di lui. Tenendo le gambe incrociate, appoggiasi col braccio sopra una specie di altare, e spreme in una coppa posta più sotto il succo di un grappolo d'uva. Una pantera sembra guairgli dinanzi, simile al cane domestico, il qual reclama la sua parte nel convito. L'atteggiamento di tal figura è assai felicemente immaginato, ma d'esecuzione mediocre. Però non già nelle nostre vie si troverebbe alcuna cosa da paragonare a quest'insegna di taverna.

Nella vigneta, veggonsi altri vasi e palme; e dei premi atletici: esecuzione più che capricciosa; forme di vasi svariate all'infinito!

TAVOLA 119.

Questa leggiadra composizione abbelliva il portico interno di un vasto edificio del foro di Pompei: formava

parte di un insieme di compartimenti, abbraccianti molti graziosi e svariati arabeschi, genere di ornamento che gli antichi denominavano *Rapografia*, vale a dire pitture cucite le une con le altre.

L'arte della commedia nacque in conseguenza di un' orgia; ciò è indicato appunto dalla giovane Baccante, appoggiata sulla spalliera della sedia di Talia ed attenta alle parole declamate dalla Musa, come pure all'espressione dei suoi lineamenti. Coperta di pallio di un vivo turchino che, dissestato dalle sue danze, le cuopre soltanto la metà del petto, essa ha deposto il suo timpano appiedi della dea, e sospeso per udirla il giocondo strepito della danza di Bacco. Osserviamo di passaggio lo stromento a percussione, il qual veste affatto la forma del moderno tamburo, e che, a somiglianza di quest'ultimo, è attaccato ad un balteo.

Talia, dal suo canto, è immedesimata interamente col dio da cui le proviene l'inspirazione, e nel cui tempio sembra accadere una tale scena: il suo volto acceso, i suoi occhi scintillanti, rammentano che anche la commedia suole assumer talvolta un tuono elevato:

Interdum tamen et vocem comoedia tollit (1).

La Musa ha il capo coperto con una specie di mitra dorata, ed è vestita di lunga tunica gialla, forse del ge-

(1) Orat., *de Art. poet.*

nere di quelle che Polluce annovera nel numero dei costumi comici, da lui chiamate *Symmetria* (1). Un mantello di colore azzurrognolo le scende inoltre dalla spalla sino ai piedi, sopportati dallo *scabellum*. Sostiene congiuntamente sopra le ginocchia un ramo di alloro ed una maschera comica, nella quale si riconoscono tutti i lineamenti segnalati dal lessicografo greco (2). Il bastone ricurvo, che stringe nella destra mano, è il *pedum* dei Latini, il *lagobole* dei Greci. Tale attributo pastorale perfettamente si addice a Talia, il cui nome significa *fiorita* o *verdeggiante*, e che non arrossì, dice Virgilio, di abitare le selve:

Nostra nec erubuit sylvas habitare Thalia (3).

La stessa parola Commedia, non significa altra cosa, fuorchè canto campestre (κώμης ᾠδή); la gioconda Musa nacque al tempo della vendemmia, e dopo un'orgia di villici. Ecco spiegato il perchè, nel maggior numero dei monumenti, veggonsi in essa accoppiati gli attributi di Bacco con gli attributi pastorali.

Ciò che vuolsi notare in questa pittura è la facilità di un pennello a cui l'immaginazione prestava le ali: ella è cosa rara di poter aggiungere un simil grado d'inspirazione. Dall' un lato vedresti lo sforzo impossente;

(1) *Onomast.*, IV, segm., 120.
(2) Poll. IV, segm., 144 e seg.
(3) *Ecl.*, VI, 2.

sfrontatezza dall'altro: e soltanto in questo giusto mezzo ti si presenta vera perfezione.

TAVOLA 120.

Questa pittura è tratta ancor essa dal Panteone, nel quale stava alla destra parte, entrando per la porta del foro. Sotto una specie di portico, fantasticamente decorato, e fors'anco sotto il prostilo di un tempio, un trionfatore, in atteggiamento pieno di fierezza, ma di meditabonda fisonomia in cui leggesi il pensiero di nuove imprese, giace seduto sopra un mucchio d'armi, spoglie opime del nemico vinto per esso. Il suo costume componesi di tunica turchina, assicurata ai fianchi con aurea cintura, e di un mantello di porpora panneggiato sopra la medesima: i rossi coturni di lui sono orlati di oro e foderati di pelle. Stringe con la sinistra mano il *parazonium*, e con la destra un ramo noderuto di albero, all'estremità del quale pende un trofeo d'armi. Il costume di sfoggiare trofei consimili risale a Romolo, che, con la toga sollevata dalla cintura, e col capo incoronato di alloro, recossi a portare nel tempio di Giove Feretrio il troncone di quercia alla quale aveva appese le spoglie di Acronte re dei Cenninesi. Secondo Virgilio, l'uso rimonterebbe ad un'epoca ben più rimota (1); ma il poeta latino non è già, in tal rapporto,

(1) *Eneid.*, XI, 83.

Digitized by Google

un'autorità irrefragabile. Ciò che potrà richiamare sopra questa figura l'attenzione degli antiquari, è l'acconciatura del capo nel giovane guerriero; sopra un aureo diadema s'alzano tre palme di foglie unite tra esse col mezzo di nastri rossi. Tale ornamento sembra esser ciò che gli antichi intitolavano *diadema lemniscate:* i nastri di lana rossa, che qui fanno quattro pieghe o *tores*, portavano il nome di *lemnisques* (2). Si può conghietturare che il trionfatore portasse una consimile acconciatura sino al momento in cui veniva insignito della vera corona trionfale, la corona di quercia, che la Vittoria qui tiene ancora sospesa sul capo del guerriero.

Questa stessa Vittoria va vestita di tunica senza maniche, di porpora violacea; un mantello verde, raccolto in pieghe pittoresche intorno alla sua cintura, spinge un lembo del panneggiamento fin sopra la spalla sinistra; questa figura va calzata di bianchi coturni; finalmente, con la mano manca stringe una palma, posta tra le sue dita in modo da accennare molta naturalezza ed abbandono.

Il merito di queste due figure non può essere appieno compreso colla sola vista dell'incisione; imperciocchè dipende piuttosto dalla vigoria del colorito, dalla forza delle ombre che spiccano arditamente sopra un fondo chiaro, e per ultimo da una franchezza

(1) Serv., in *Enei.*, V, 262, e X, 583; Cic., *de Or.*, 21.

di esecuzione, corrispondente alla chiarezza delle idee dell'artista. L'affresco, considerato in sè stesso, venne classificato tra i più belli del Museo napoletano.

TAVOLA 121.

Noi non ci faremo a ripetere per questa Venere *Pescatrice* quanto abbiamo esposto più sopra in simigliante soggetto (1), ma ci limiteremo soltanto a notarne le differenze.

Quest'ultima proviene dalla Casa di Omero. Qui Cupido sta in piedi, e tiene in mano la lenza al pari di sua madre; idea on po' meno ingegnosa di quella dell'altro pittore. Si distinguono i pesci che si attaccano all'amo, circostanza negletta dal primo pittore, e forse con ragione. In somma, non vuolsi fare le maraviglie se un simile soggetto sia stato riprodotto più volte a Pompei, città marittima, che dovea trarre non lieve profitto dalla pesca, e che amava necessariamente questa utile industria.

Nel fondo della tavola trovasi la riproduzione del fregio dell'esedra di un'altra casa di Pompei. Esso rappresenta una tigre con la coda di pesce, che sembra inseguire nel mezzo delle acque un cavallo, mostro marino anch'esso, il cui corpo finisce nella stessa maniera. Noi

(1) Ved. la tav. 110.

abbiamo già fatto osservare in parecchie occasioni la fecondità d'immaginazione degli antichi artisti in cosiffatte creazioni chimeriche: ciò ch'eglino posseggono di ammirabile è specialmente la perizia con che afferrano la transizione dal reale al possibile, e quella specie di armonia per essi conservata in un'opera complicatissima. La coda pisciforme del tigre è flessibile ed ondulata come il corpo dell'animale; fremente quella del cavallo e ricciuta qual esser deve la groppa di un generoso destriero: questa sola convenienza, osservata con acume, fu bastevole per portare la realtà nel maraviglioso e farne dileguare l'assurdo.

TAVOLA 122.

Il pittore di questa Danae sembra aver adottata l'opinione d'Iginio (1), il quale riferisce che Acrisio, avvisato di dover perire per mano del nipote, fece rinchiudere la propria figlia, non altrimenti in una torre di rame, vigilata da rigidi carcerieri e da formidabili molossi, ma in un recinto di mura ove aveanvi ombrosi boschetti e correnti ruscelli, a rallegrare la prigioniera infelice. Giove, invaghito della figlia di Acrisio, potutasi contemplare per esso dagli alti spazi dell'aria, si stende e si abbassa come fosca nube sopra le boscaglie ove giace nascosta la sua amante; ed il germe divino, che deve produr Perseo, cade sotto l'apparenza di una pioggia d'oro, di un oro pluviale, come esclama il poeta:

(1) *Fav.*, 83.

Pluvio Danae conceperat auro (1).

In seno di questo paesaggio, l'influenza corruttrice dell'oro sembra del tutto allontanata: il nume non ha voluto corrompere i guardiani e neppur la sua amante; egli pigliò soltanto la più nobile e la più brillante apparenza. Devesi saper grado al pittore di non aver seguìto la tradizione volgare, ch'è di una verità troppo increscevole.

Tale pittura e la ninfa veduta poc'anzi (2), furono trovate in un appartamento della casa di Pansa.

Il piccolo affresco della vignetta, rappresentante il combattimento di una pantera e di una tigre, si è scoperto, or saranno ottanta anni, in una casa di Ercolano, con parecchi altri soggetti egualmente bacchici. Tali affreschi non istavan gia dipinti sull'intonaco stesso della parete, ma vi si trovavano stabiliti con piccoli ramponi, il che prova che si erano staccati da un altro muro, senza dubbio col mezzo della sega, e con un processo simile a quello impiegato dai moderni. Tale circostanza indica quanto i Pompeiani tenessero in pregio queste piccole pitture, nelle quali, per verità, vuolsi notare molta espressione e naturalezza.

TAVOLA 123.

Nelle principali figure di questo quadro è agevole riconoscere due comici attori. Esaminiamo prima il personaggio, sì ruvido nell'atteggiamento, e la cui ma-

(1) Ovid., *Met.*, IV, 611. (2) Pl. 117.

schera morfiosa vorrebbe dimostrarsi terribile. Simile a gigante appoggiasi sopra una picca; copresi il capo con bianco berrettone messo sulla fronte alla foggia degli schiamazzatori; il suo costume componesi inoltre di una tunica bianca, cinta molto alto *(succincta)*, una specie di pantalone stringato sino ai piedi, per far ispiccare le sue forme delle quali va sicuramente superbo, e di piccolo mantello violaceo gittato sulla sinistra spalla. Ecco il vero soldato millantatore degli antichi comici, carattere trasmessoci dallo spavaldo della commedia spagnuola e dal capitano di Cirano di Bergerac. In quanto all'altro attore, tutto vestito di bianco, che sembra pigliar la parola, ed è ascoltato dal primo con attenzione disdegnosa; all'atteggiamento inclinato del suo corpo, alla larghezza delle gambe e delle braccia, all'espressione motteggiatrice e furba della sua maschera, descritta da Polluce, finalmente alla corta sua tunica ed al piccol mantello con cui ravvolgesi gestendo, si riconosce il padre di quella numerosa ed impigliatrice stirpe dei Crispinii, dei Pasquini e dei Mascarilli, lo schiavo favorito, *il famulus dux* dell'antica commedia. Un terzo personaggio senza maschera, con tunica rossa e bianco mantello, sta presso il soldato, e sembra rappresentare in questa scena una parte meno importante; e per ultimo altri due individui tengonsi dietro il secondo interlocutore: uno di essi porta una tunica rossiccia: son eglino, non v'ha dubbio, muti personaggi.

Non è altrettanto agevole il determinare in positiva maniera a qual pezzo di Plauto o Terenzio, o di altro comico greco o latino appartenga la scena che il pittore ha voluto rappresentare. Il soldato millantatore di Plauto offre una situazione in cui Pirgopolinice, l'espugnatore di città e di torri, il destro valetto Palestrione ed il giovane Pleusida, devono trovarsi in presenza gli uni degli altri, come qui stanno a un di presso i tre principali personaggi. Da un altro lato, allo scioglimento dell'Eunuco di Terenzio, Trasone, il soldato, trovasi nella penultima scena col parassita Gnatone, cui converrebbero moltissimo l'atteggiamento e la figura del secondo personaggio, allorquando l'arrivo di Cherea, di Fedria e di Parmenione, fanno avveduto lo smargiasso di esser beffato: il momento scelto dal pittore sarebbe quello in cui Fedria dichiara a Trasone di volerlo uccidere laddove avesse a trovarlo ancora in quel luogo, minaccia che si accorderebbe benissimo col gesto del giovane visibile alla sinistra del quadro; frattanto, Gnatone, si accinge, dietro preghiera del soldato, a far ancora accettare quest'ultimo come un rivale ricco e stupido, alle cui spese la cortigiana ed il suo amante potranno divertirsi in parecchie maniere.

Nel determinarsi per questa scena di Terenzio, converrebbe accettare come un fatto ormai incontrastabile, che i giovani attori della commedia romana non portavano veruna maschera.

I due vecchi seduti nei lati della scena, seminudi, ma

con le gambe e la schiena avviluppata in un ampio mantello bianco, tenendo ciascheduno in mano un ramo di vite, devon essere due comici autori, piuttostochè gli editori dei giuochi, o semplici spettatori: imperciocchè il bastone pastorale forma l'emblema della commedia. Tale conghiettura viene principalmente avvalorata dalla autorità del dotto Visconti, che, in due figure sedute, affatto simili a queste, ha veduto e fatto indubitatamente riconoscere un Menandro ed un Speusippo. Ammessa una volta che fosse siffatta spiegazione, converrebbe assai meglio con la scena di Terenzio, anzichè con quella di Plauto: giacchè il soldato spavaldo di quest'ultimo *(Miles gloriosus)* non ha che un solo autore, quando, all'opposto, l'Eunuco, imitato dal greco, può essere attribuito nel tempo stesso a Menandro ed a Terenzio, e quindi tutti e due sarebbero a buon diritto posti di rincontro, nei due lati della scena finale del comune capo-lavoro.

TAVOLA 124.

Un sì prezioso mosaico venne collocato in questo luogo tra le pitture, a causa dell'analogia del soggetto per esso rappresentato, con le scene comiche e tragiche delle tavole che seguono o che precedono la presente. Noi abbiamo voluto raccogliere in un sol fascio tuttochè si riferisce al teatro antico.

Quattro personaggi mascherati, saliti sopra una specie di palco teatrale, danno opera ad eseguire un pezzo di

musica. Nella destra parte del quadro, un uomo, molto attento allo strepito misurato per esso prodotto, va stropicciando con l'estremità delle dita la pelle di un timpano, nel genere di quelli che noi diciamo tamburelli. Si scorge, in seguito una donna affaccendata ad accordare il fragore delle sue piccole catube o crotali, con le battute del tamburino. Una seconda donna, la cui maschera ha l'aspetto più giovanile, suona un doppio flauto; e per ultimo vedesi un ragazzo disposto a soffiare in una specie di cornetta. Povera musica, in vero! ma gli atteggiamenti di tutte esse figure son pieni di espressione e vivacità, ed i panneggiamenti poi trattati con notabile ampiezza.

Tutto il lavoro di questo musaico va composto di piccoli paralellipipedi di una pasta vitrea artificiale, come han già dimostro il lavoratore di mosaici Luchini e l'autore delle Rovine di Pompei (1); pasta i cui colori sono di ammirabile spicco e di straordinaria finezza. I tratti del fogliame da cui le maschere van contornate, quelli dei capelli e delle palpebre, sono di una tale sottigliezza da sfuggire allo sguardo di chi vuol dettagliarli. Ciò che aggiunge maggior pregio al monumento, si è il nome dell'artista, scritto in lettere nere nella sinistra parte ed in quella superiore del quadro: ΔΙΟΣΚΟΥΡΙΔΗΣ ΣΑΜΙΟΣ ΕΠΟΙΗΣΕ, *Dioscoride Samio fece.* Un tal nome, sin qui sconosciuto, arricchisce il catalogo dei greci

(1) Mazois, *Ruines de Pompéi*, t. II, p. 80. Veggasi eziandio la nostra 6.ª serie, *Mosaïques*, *Introduction*.

artisti che hanno coltivato codesto ramo dell'arte. Gli antichi seppero apprezzare al pari di noi il merito del capo-lavoro di Dioscoride; giacchè, secondo l'illustre Wickelmann, un bell'affresco, trovato nel 1759 tra le rovine di Stabia, è una semplice copia del mosaico di Pompei.

La vignetta rappresenta tre maschere, prese da alcuni frammenti di affreschi. La prima è una maschera di donna dipinta sopra fondo verde; essa è pallida estremamente come lo eran quelle della prima parte di donna in tutte le tragedie (1); i capelli son biondi e carichi dell'ornamento d'oro chiamato *oncos* (ὄγκος) (2).

Questa gran maschera vedesi fiancheggiata da due più piccole, l'una satirica e l'altra avente l'espressione comica: l'ultima era destinata ad un danzatore, poichè tien chiusa la bocca.

TAVOLA 125.

L'azione rappresentata nella parte superiore di questa tavola appartiene, senza alcun dubbio, al teatro degli antichi, e molto probabilmente ad una delle loro tragedie. Ma è così sterminato il numero dei drammi che

(1) Kuhn. ad Poll., Segm. 125, n. 36.; Cic., *Epist.*, VII, 6.

(2) Poll., IV, 133; Scalig., *Poet.*, I, 16.

perirono, da rendere audace cosa l'assegnare positivamente la tale o tal altra scena tra quelli pervenuti fino a noi. Nulladimeno se lece l'arrischiare qualche conghiettura a tal proposito, sembra che l'atteggiamento, la disposizione ed il costume dei personaggi, si vadino ottimamente attagliando con la scena dell'Edipo re, di Sofocle, nella quale Giocasta interroga i pastori di Polibio. La tinta pallida e verdastra di che vanno coperti i lineamenti della donna, accennerebbe colla scoperta di un tremendo mistero, ispiratole dal racconto di un grande delitto.

Circa al secondo quadro, appartiene piuttosto al dramma comico o satirico. I due personaggi sono indubbiamente due maghi di qualche barbara nazione, tali quali venivano rappresentati sopra la scena. Tutti e due hanno i piedi di cavallo: onde scorgesi che la superstizione, da cui si presta alle potenze infernali l'estremità posteriori di qualche quadrupede, risale a tradizioni antiche. Del resto, aveavi una nazione scitica, conosciuta sotto il nome d'Ippopodi, alla quale possono appartenere i due esseri bizzarri sopraddescritti.

L'uno dei maghi porta in mano una brocca, e l'altro una piccola mummia: quest'ultimo emblema, egiziano all'intutto, non è tuttavia in assoluta discordanza con la precedente ipotesi. E, vaglia il vero, Colco vuolsi riconoscere per colonia egiziana, giacchè tal paese, celebre d'altronde negli annali della magia, apparteneva alla Sarmazia:

ora, la Sarmazia venne talvolta confusa con altre parti delle spiagge del Ponto, come, per esempio, sarebbe la Scizia od il paese degl'Ippopodi (1).

TAVOLA 126.

Una casa di Pompei, separata per mezzo di angusto vicolo dall'edifizio chiamato la Casa del Questore, andava abbellita da moltitudine di pitture, che l'indecenza del soggetto fece riporre nel Museo secreto. La facciata della medesima era un termopolio, specie di taverna; ed una stanza della taverna stessa fornì, tra molti disegni nel genere di quelli onde abbiamo favellato, due affreschi interessanti sotto il rapporto degli usi domestici, perchè di essi ci rivelano qualche nuovo secreto.

Il primo ci presenta una specie di carro molto ingegnosamente costruito, usato dagli antichi a trasportare il vino. E' desso, a parlar giusto, un otre immenso, sostenuto da una barella e portato sopra quattro ruote. I cavalli, disimpacciati da un giogo assai capricciosamente ideato, son mezzo staccati; e due uomini danno opera a riempiere di vino alcune anfore o *diota* dalla base aguzza: questa specie di brocche trovasi frequentemente a Pompei; ebbesi eziandio a vederne talune stabilite sur il pavimento in cui conficcavasi la lor punta per farle star ritte. Un tubo di cuoio, uscente dalla

(1) Dionigi Periegete

parte posteriore della vettura, forma uno dei piedi dell'otre; ed è col mezzo di tal condotto, chiuso od aperto a piacere, e fornito forse di chiave, che il liquido liquore vien travasato. All'opposto, scorgesi sul dinanzi il collu di quella smisurata pelle di animale, chiusa con uno strettoio: probabilmente era l'orifizio per cui veniva riempito: vedesi l'otre a sgonfiarsi quanto più si va vuotando, e fatto riflesso alla poca tensione del cuoio, sorge manifesto ch'esso ha ormai perduto porzione della cosa in esso contenuta. Questa piccola scena industriale, istruttiva forse pei nostri vigneti, ove spesse volte manca il bottume, è dipinta con molta verità e maestria.

Il secondo soggetto è una assemblea di bevitori. Dei quattro convitati, due son vestiti in costume assai strano, e che certo non aspettavasi di trovare nell'antichità, ma che per lunga pezza fu molto in uso nel medio evo, ed è portato ancora dai marinai e pescatori di alcune coste dell'Italia: consiste in una specie di mantello o soprabito a cappuccio: la simmetria con che le due figure son collocate rispetto alle altre, può indurre nella supposizione esser elleno due donne. Uno dei convitati, col capo scoperto, fa un gesto di comando: egli è, senza dubbio, il re del festino e della riunione; i tre altri servonsi per bere di corna o benanco di coppe lunghissime, come noi ne abbiam già veduto talune. Un piccolo coppiere viene a rinnovare la provvigione di liquido

posta sopra la tavola a tre piedi. Scorgonsi lungo la parete, sospesi ad una specie di porta-mantello, certi oggetti, i quali sembrano essere varii commestibili, e scorgonsi pure, come suole per consueto avvenire nelle taverne, alcuni caratteri e cifre tracciate sul muro. Lo stile e l'esecuzione di questo quadro, i costumi per esso rappresentati, non offrono un'idea molto elevata intorno alle usanze della casa che ne andava adorna, e tutto dimostra che era dessa una meschina taverna, ove congregavansi le persone della più bassa sfera.

TAVOLA 127.

L'arte di apparecchiare i tessuti di lana formava appo gli antichi una delle industrie più rilevanti, posto mente al grand'uso ch'essi facevano di un tal genere di stoffa. Ed in effetto, i Romani non si servivano quasi mai dei tessuti di lino; la seta greggia solevasi cangiare a quei tempi con oro a peso eguale. Aureliano vietò alla sua sposa di portar abiti di seta, poichè un tal lusso gli parve eccessivo perfino in una imperatrice. Da ciò impertanto deriva quella sorprendente perfezione acquistata dall'arte di lavorare la lana, e di farne quei tessuti leggeri, flessibili e quasi direm fluidi, che rivestono di tanta grazia i panneggiamenti imitati dagli antichi pittori e scultori. I folloni, esercitanti una parte essenziale di quest'arte, l'avevano necessariamente condotta allo stesso punto di perfezione cui eran giunte tutte le altre.

Il perfezionamento delle arti non consisteva allora, come accade presso i moderni, nell'invenzione di nuovi processi meccanici di fabbricazione, ma soltanto nel miglioramento dei prodotti: non esistevan per anco i mulini a martelli; e tutte le operazioni dello scardassamento, digrassamento, imbiancatura, sodatura e preparazione dei panni lani eseguivansi a braccia d'uomini, a braccia di schiavi. In somma, la squisita bianchezza in cui i Romani mettevano tanto pregio da risolversi per insino a cuoprire sulle rive del Galeso tutti gli agnelli con una specie di abito cucito sopra i lor velli, affinchè giungesse senza macchia sopra i fusi delle filatrici, tale bianchezza era unicamente prodotta dagli sforzi degli operieri folloni.

Gli opifizi dei folloni erano dunque in Italia degli stabilimenti importanti e molto estesi; e la città di Pompei ne possedeva uno, posto tra i due edifizii chiamati le Case delle Fontane, fra la strada di Mercurio e quella dell'Arco trionfale. Secondo il costume che ci siam fatti ad accennare, simili opifizi andavano decorati di pitture rappresentanti le diverse operazioni dell'arte colà esercitata, pitture che in qualche caso dovevan essere un ottimo mezzo d'insegnamento. I due affreschi dei quali abbiam qui riprodotto il disegno, eran dipinti tra i pilastri del peristilio ove trovavasi la fontana, e possono esibire un'idea delle svariate operazioni proprie dell'arte follonica *(fullonica)* degli

antichi: noi possiamo trovare indicazioni più compiute bensì, ma meno atte a colpire lo spirito, in Plinio, in Varrone, e nella legge che Caio Flaminio e Lucio Emilio non temettero di consacrare a regola di tal genere d'industria. Lo spazio concedutoci non ne lascia citar qui quei passi interessanti, e neppure la singolare inscrizione conservataci a cura di Fabretti, che fa cenno delle contese insorte tra i fontanieri ed i gualchierai sopra la purezza dell'acqua.

Nella sezione superiore è osservabile un operaio occupato a scardassare una stoffa bianca orlata di una striscia rossa serpeggiante sopra gli orli: tale particolarità rende dimostro che, non solo scardassavasi il panno nuovo, ma benanco le stesse toghe, ogni qualvolta venivano lavate. Un altro operaio porta con seco il paniere di vimini sopra cui usavasi distendere i panni lani per esporli al vapore dello zolfo. L'operaio ha il capo coronato da un ramoscello d'ulivo, e sopra l'utensile che reca con sè vedesi appollaiato l'uccello di Minerva, divinità tutelare di tutti i lavoratori di stoffe. La collana, la maglia d'oro e le smaniglie arricchite di smeraldi della donna in atto di ricevere il lavoro da una piccola operaia, indicano nella medesima la direttrice dell'opifizio, o fors'anco la padrona di tutta la manifattura. Dunque le donne non rappresentavan sempre, presso gli antichi, la parte oziosa e passiva che troppo generalmente venne loro assegnata.

Digitized by Google

Nella parte inferiore della tavola, si scorgono alquanti operai, i quali, collocati in ispecie di nicchie simili a quelle esistenti in una stanza dell'edifizio, ed immersi sino alle ginocchia entro alcuni vagelli ricolmi d'acqua, vi vanno coi piedi pigiando le stoffe. Quello del miluogo specialmente, più elevato degli altri, richiama alla mente il pittoresco paralello fatto da Seneca (1) tra i movimenti de'folloni, e la danza dei Salii cogli scudi sacri.

TAVOLA 128.

Nei tre principali personaggi di quest'affresco, due, un uomo ed una donna, hanno fregiata la testa di aureola, nella quale veder si volle il *nimbus*, specie di luce che, secondo la credenza degli antichi, cingeva la fronte alle divinità (2), e dalla quale talvolta anche i loro corpi n'andavano all'intutto circondati (3). Tale aureola ci sembra però diversa da quella con che i numi vengono raffigurati, poichè componesi di raggi, attributi speciali del sole (4) e della luna: laonde noi non esitiamo a riconoscere in essi Apollo e Diana. Ciò ritenuto, chiederemo poscia qual parte della Favola abbia voluto rappresentare il pittore. Noi non vi vediamo che la storia di Calisto la qual cada in acconcio per

(1) Senec., *Epist.*
(2) Serv., *En.*, II, 616, e III, 585.
(3) Id., *ibid.*, X, 634, e II, 590.
(4) Ovid. *Epist.*, *Phaedr. ad Hipp.*, 159; Id., *Met.*, II, 124; Arnob., VI; Macrob., I, 19; Virg., *En.*, XII, 162; Mart. Capell., II; Nonn., *Dionys.*, XXXVIII, 303.

ispiegare sì fatta composizione. Si sa che Calisto, figlia di Licaone, ninfa seguace di Diana, diventò la madre di Arcade, per essere stata sedotta da Giove, sotto le sembianze di Diana, a detta della maggior parte dei mitografi (1), e sotto la figura di Apollo, secondo un'altra opinione riferita da Apollodoro (2). Di più, taluni suppongono che Arcade fosse figlio non già del padrone degli dei, ma bensì dello stesso Apollo (3). Supponendo che l'artista abbia ammesso l'una o l'altra di quest'ultime tradizioni, il quadro rappresenta l'istante in cui Diana chiede ragione alla ninfa del cambiamento in essa osservato, e la costringe a spogliarsi i vestiti, ed a giustificare sè medesima. Calisto maravigliata, risponde senz'alcun dubbio alla dea ch'ella stessa, Diana, è la sola appo la quale siasi riposata nelle selve Nonacridi o sul declivio del Menalo. A tale responso l'amante di Endimione, meno inesperta di Calisto, volgesi da un lato con disdegnoso sorriso. Apollo frattanto si mostra presso alla ninfa; visibile soltanto agli occhi di lei, forse, sembra ispirarle coraggio. Dall'alto delle roccie vicine, un vecchio incoronato di quercia, coperto di ruvido mantello, e portante il baston da pastore, sembra contemplar quella scena: egli è il monte Menalo personificato; il che sorge manifesto e dalla colossale statura che

(1) Igin., *Astron.*, *poet.*, II, 1; Id., *Fab.*, 167; Ovid., *Met.*, II, 409 e seg.

(2) Lib. III, cap. 8, §. 2.

(3) Zeze, ad Licofron., 480.

l'artista gli ha data, e dall'incertezza posta a bello studio nel disegno che lo confonde, per così dire, con le roccie alle quali sta appoggiato. Anche i Monti, al pari di tante altre divinità campestri, portavano la corona di quercia (1); e tutte le sommità dell'Arcadia (2) erano dalla quercia adombrate.

Non vuolsi omettere di osservare che la ninfa è incoronata di alloro, il che ne offre un altro indizio delle sue relazioni con Apollo.

Molte altre spiegazioni furono proposte, le une incompiute e le altre troppo ricercate: si è veduto in questo quadro l'avventura di Tiresia e quella di Atteone, il giudizio di Paride e le tre Grazie. E per ultimo vi si ebbero a scuoprire le tre Gorgoni, delle quali due sole erano immortali (3), ed il decrepito Atlante che, avendo contemplata Medusa nel momento in cui fa mostra di tutte le sue grazie, si sente trasformato in montagna (4). Quest'ultima spiegazione appoggiasi, al pari della penultima, sopra la rassomiglianza delle tre fisonomie. Noi però ci atterremmo a quella che abbiamo proposta, e che ci sembra ad un tempo la più semplice e la più chiara.

TAVOLA 129.

Ercole, non avendo altro vestito a cuoprire le sue membra abbronzite dal sole, tranne la pelle del leone Nemeo,

(1) Ovid., *Met.*, XI, 158; Apoll., *Argon.*, 1214.
(2) Licofron., 480; Plut., *Coriol.*, p. 214; Pascal., VII, 12.
(3) Esiod., *Teogon.*, 274.
(4) Ovid., *Met.*, IV, 656.

e portando al fianco un turcasso, trafigge con le sue freccie i formidabili uccelli dello Stinfale. Questi uccelli son bianchi, particolarità osservabile nel nostro affresco, imperciocchè veruna altra pittura, e nessuna descrizione avea per anco fatto conoscere il loro colore. Secondo Pausania, erano della grandezza delle gru, ma più somiglianti all'ibi, quantunque avessero il becco più forte e in verun modo ricurvo (1). E per verità, gli Stinfalidi han qui il becco dritto nella massima parte dei monumenti: di maniera che può dirsi che Winckelmann (2) abbia assai male compreso il senso del passo di Pausania, quand'ebbe a pretendere di farlo concordare coi documenti opposti a quest'ultimo. Le medaglie, le autorità (3) e le nostre proprie pitture (4), ogni cosa prova egualmente che l'ibi aveva il becco ricurvo. Del resto, l'ibi degli antichi, tranne i dintorni di Pelusio, era intieramente bianco in tutti i paesi (5).

Le altre circostanze favolose concernenti questi uccelli non vennero espresse dall'artista: non vedesi in veruna guisa che le lor penne sieno atte al ferire come le freccie (6), qualità per la quale furono denominati gli alunni di Marte (7): e neppur qui scorgesi ch'Er-

(1) Pausan., VIII, 22.
(2) *Mon. ant.*, t. II, p. 85.
(3) Fil., *de Anim. Prop.*, 16: Plin., VIII, 27.
(4) Veg. la tavola 117.
(5) Plin., X, 30.
(6) *Etim.*, in λιστοί; Scol. Apoll., II, 384.
(7) Serv., *En.*, VIII, 300.

cole abbia fatto uso dello strepito del rame per iscacciarli dai loro cupi recessi (1).

In qualche distanza si scorge il fiume Stinfale, seduto sul margine del lago, con la pelle abbronzita al pari di quella d'Ercole, il corpo avviluppato in un panneggiamento azzurrognolo, e la testa incoronata di piante acquatiche. Egli volge il capo verso l'eroe, e pare chiedergli grazia per gli abitatori delle sue sponde.

La vignetta rappresenta, primieramente, una specie di caccia diretta da due Genii, uno dei quali ha potuto afferrare un capriolo per i piedi; poscia, da un lato, vedesi una pantera, e dall'altro, una femmina di un daino o di un capriolo.

TAVOLA 130.

Questa tavola rappresenta, appoggiata ad uno zoccolo, una lancia di eccessiva lunghezza, emblema di Pallade: giacchè Claudiano, nell'ordinaria sua esagerazione, asserisce che la lancia di Minerva si estolle sino alle nubi (2):

Hastaque terribili surgens per nubila gyro.

Una tal dea va fornita di lunga lancia, aggiunge Fulgenzio, *quod sapientia longe verbo percutiat* (3), « perchè le parole della Sapienza colpiscono assai da lungi. »

Sullo stesso zoccolo è posto uno scudo od una targa

(1) Apollon., II, 1054; Strab., VIII, p. 569; Apollod., II, p. 65.

(2) *De raptu Proserpinae*, II, 24.

(3) *Mitolog.*, II, 2; vid. et Pausan., I, 1.

ovale, del colore dell'oro, sostenuta da un piccol Genio con clamide verde, rappresentante, in basso rilievo, Pallade nell'atto di uccidere, tanto il gigante Pallante, da cui ha preso il suo nome (1), quanto, secondo altri autori (2), un altro Pallante, e propriamente il padre della dea, ch'essa ebbe ad uccidere per difendere il proprio pudore; costretta a farsi parricida per isfuggire all'incesto! Lo scudo è senz'alcun dubbio quello di Minerva: il costume di rappresentare sullo scudo degli eroi l'immagine delle azioni che gli avevan resi famosi (3), era, afferma Plinio, un uso ben suscettivo a risvegliare la virtù addormita.

Innanzi al piedestallo sorge un altare di forma rotonda ove arde una fiamma, e sopra cui una Vittoria stefanofora, alata, cinta di candido panneggiamento, fa con una piccola pantera alquante libazioni: questa figura ha nella sinistra mano un elmo d'oro sormontato da un rosso pennacchio. La Vittoria, allorchè non venga confusa con Minerva (4), suolsi considerare come la compagna indivisibile della dea; esse furono insieme allevate, entrarono insieme nell'Olimpo (5): e conflissero insieme contro i giganti (6): laonde sembra natural cosa che la Vittoria faccia un'offerta alla sua protettrice.

(1) *Etimol.* in Πάλλας; Serv., *En.*, I, 45; Zeze ad Licofron. 355.
(2) Cic., *de N. D.*, III; Arnob., III; Clement. Aless., *Coh.*, p. 24.
(3) *Hist. nat.*, XXXV, 3.
(4) Eurip., *Ion.*, 1529.
(5) Dion. d'Alic., *A. R.*, I, 3.
(6) Fornut, 20; Vid. el Pausan., I, 24, e V, 26.

Un Genio, cinto da un piccolo panneggiamento violaceo, guida innanzi all'altare un agnello, recando nel tempo stesso un piccolo paniere di foglie. Nel fondo del quadro s'innalza un edifizio, circondato da uliveti, che deve essere il tempio della Minerva Vittoria, Νίκη Ἀθηνᾶ, o la stanza dei suoi sacerdoti.

Il frammento di affresco ha relazione con la stessa dea: vedesi con l'elmo e l'egida, tanto controversa, qui chiaramente raffigurata. Da un lato scorgesi inoltre una mano col dito indice steso, e dall'altro il busto di una donna ignuda. Egli è probabile che l'intero quadro rappresentasse il giudizio di Paride, pel quale Venere, secondo il racconto di Luciano (1), costrinse Minerva a torsi l'elmo di capo, che avrebbe potuto, a suo dire, spaventare il giudice: le fece toglier pur anche, e senza dubbio con più forte ragione, la sua formidabil egida. Codesto dito indice rivolto verso Minerva, sarebbe dunque quello di una delle sue rivali.

TAVOLA 131.

La Musa Urania, vestita di tunica verde, sopra la quale spicca un acconcio panneggiamento di un rosso cangiante, sembra indicare, con una bacchetta che stringe nella destra mano, i segni dello zodiaco scolpiti sopra il globo turchiniccio sostenuto da un piedestallo di marmo

(1) *Dial. Deor.*, XX, 10.

e circondato da arbusti. I sei emblemi visibili di questa sfera stanno nell'ordine seguente: l'ariete, il toro, i gemini, il cancro, il leone e la vergine. Tale monumento proverebbe dunque invincibilmente un fatto il qual pur troppo diede materia ad un lungo piatire (1), cioè che anche prima di Aben Esra, astronomo del secolo XII, e prima anche dell'epoca in cui vissero gli Antonini, eransi costruiti globi celesti ove i segni dello zodiaco trovavansi collocati nel vero lor posto. Siffatta particolarità serve nel medesimo tempo a porre in luce una moltitudine di passi degli autori antichi, studiati al certo con assai lieve attenzione, quando si è impegnato e sostenuto simil contrasto (2).

Urania sembra conversare con Minerva ed intertenerla sopra la scienza alla quale ambedue presiedono, ma in diversi gradi (3). Minerva è vestita di colore violaceo, ha il panneggiamento di un rosso chiaro all'esterno: il suo petto va coperto dall'egida; una chioma rossa le ondeggia sopra l'elmo di acciaio: stringe con la destra mano una lancia, mentre la sinistra appoggiasi sopra uno scudo di rame; e per ultimo sta seduta sopra una sedia ad intaglio, dipinta in color giallo.

(1) Heilbronn., *Hist. math.*, p. 45n.

(2) Aten., II, 18, p. 60; Petron., 35; *Antol.*, IV, 32, 10.

(3) Marzian Capell., VIII; Empedocl., *de Sphaer.*, 77.

TAVOLA 132.

Sileno, seduto sopra la base di una fabbrica, col braccio destro appoggiato alla mistica ciste, e tenendo uno scettro formato dalla pianta chiamata ferula, presenta con la sinistra mano, ad una ninfa che in piedi gli sta dinanzi, una diota o coppa a due manichi. La ninfa, forse una delle nutrici di Bacco, riempie, col mezzo di un otre, la coppa del semideo. Verdi sono i panneggiamenti delle due figure; il che parecchi critici considerarono come un'allusione alle foglie della vite. Le gambe dei due personaggi, le pietre sulle quali siede Sileno, e le fabbriche giacenti dietro di lui, rimasero in parte distrutte dal tempo: ma le fattezze dei due volti sono ben conservate, ed hanno una espressione assai viva.

La vignetta offre due andro-sfingi poste di rincontro: la sfinge, non solo di sesso maschile, vale a dire col corpo di un leone maschio, ma benanco con la testa d'uomo, è assai rara nei monumenti i più antichi: il capriccio dei poeti (1) e degli artisti ne creò talune nei tempi di mezzo, e noi qui ne abbiamo un esempio.

La pantera e la cornice del miluogo della vignetta provengono da un altro frammento.

(1) Filem. ap. Aten., XIV, p. 659.

TAVOLA 133.

Il primo di questi due frammenti è troppo mal conservato perchè riesca possibile di determinare il soggetto. L'uomo i cui capegli di color castagno vanno coronati di alloro, e la cui bruna pelle è appena coperta di lieve peluria, teneva in mano senz'alcun dubbio un oggetto, ora intieramente distrutto: i tronchi d'albero, le roccie che stanno dietro di lui e sulle quali appoggia il gombito, il panneggiamento colore di lacca, tutte sì fatte cose eran colà disposte in un qualche scopo: forse la seconda figura vestita di rosso aveva altre compagne. Le devastazioni del tempo sopra questo affresco furon di tal fatta, che vi produssero per insino l'apparenza di alquanti errori di disegno impossibili a commettersi, come un occhio di fronte sopra una figura in profilo. Nella qual congiuntura la critica non può che palesare la propria impotenza.

Nel secondo frammento, un Genio, afferrato un cervo per le corna, lo abbatte a terra poggiando il ginocchio sulla sua groppa. Il movimento del fanciullo e quello dell'animale sono espressi assai bene.

TAVOLA 134.

In un appartamento, le cui pareti sono dipinte di colore turchiniccio con rossa cornice, e che va abbellito da una colonna di marmo bianco; sopra una sedia ed alquanti gradini dello stesso marmo, sta seduto un

uomo attempato, con pelle bruna, capegli corti, barba rara e bianca. Egli contempla una maschera tragica, che un giovane quasi ignudo, con un semplice bianco panneggiamento, viene a deporre sopra certa specie di cavalletto: il giovane sembra intrattenersi con un terzo personaggio occupante la porzione del quadro distrutta dal tempo. In quanto alla figura principale, non può che vedervisi un poeta, od ancor meglio un attor tragico in atto di meditare, prima o dopo della rappresentazione, sopra la parte eseguita con quella maschera. Egli fa risalire col pensiero agli attori de'quali favella Luciano (1), che dopo sostenuto il carattere di possenti sovrani, di ricchissimi satrapi, di Priamo, di Agamennone, con aureo diadema e la veste di porpora. tornavano ad essere nell'algente loro stanzino, poveri e seminudi come per lo innanzi. E ci fa inoltre a ricordare l'istrione chiamato M. Ofilio Ilaro (2), che dopo riportata la vittoria nei giuochi scenici, pose a sè dinanzi la maschera di cui s'era servito, trasse di capo la corona, la pose sulla testa della maschera, si mise a ridere.... e cadde morto.

La vignetta rappresenta alcune tessere teatrali, vale a dire due gettoni servibili come carta d'ingresso, sui quali sono distinti i posti assegnati al porgitore dei medesimi.

Ci risovvenga che siffatti impronti di avorio dovevano esser scolpiti a mano, e che ne abbisognava uno per

(1) *Necyomant.*, 16. (2) Plin., *Hist. nat.*

ciascun spettatore, e che ciò era inoltre una delle profusioni più circoscritte da cui andavano accompagnate le rappresentazioni teatrali degli antichi. Di tal guisa giungeremo a concepire dal più al meno quel lusso gigantesco, di cui ne'tempi moderni nulla cosa potrebbe porgerci un'idea positiva. La prima tessera offre dall'un lato la immagine in rilievo di un anfiteatro colle sue porte rozzamente indicate, e nel centro, il *pegma*, specie di torre eretta col mezzo di macchine, sopra la quale collocavansi i combattenti: tale era, non v'ha dubbio, lo spettacolo diurno. Il rovescio porta la seguente inscrizione: XI HMIKYKΛIA IA. Il che vuol esprimere, come ne abbiamo certezza, che il posto assegnato al portatore del sigillo stava all'undecimo emiciclo o gradino: IA in lettere greche corrisponde alla cifra undici.

Non ci è dato comprendere come gli autori dell'Enciclopedia metodica abbiano potuto leggere HMEP..... *giorno*, sopra il primo sigillo, e AIΣKYΛOT (per un K) sopra il secondo. Sarebbero forse errori di stampa? ci pare che sì, dappoichè dessi vi formicolano in quell'ampio dizionario.

La seconda tessera riesce più malagevole ad ispiegarsi: gli oggetti per essa rappresentati son confusi: nulladimeno noi vi possiamo distinguere una porticella a cui si arriva col mezzo di angusta scala, ed alquante barriere a croce: siffatti oggetti sembrano indicarci la galleria di legno, od altrimenti il porticale che ergevasi sopra la

sommità delle mura degli anfiteatri o teatri, e che può essere paragonato al paradiso delle nostre sale teatrali (1). Nell'inscrizione del rovescio, XII AICX· ΥΛΟΥ ΓΒ, la parola principale venne letta per Αἰσχύλου, *di Eschilo.* Fu così interpretata nella supposizione, però assai verisimile, che nelle città della Campania si rappresentassero ancora le tragedie del più antico tra i sommi tragici greci. Tuttavia, questa interpretazione della seconda tessera non va d'accordo nè con la spiegazione della prima, nè con gli oggetti scolpiti al rovescio di questa. Colà, veggonsi degli emicicli, ed il rovescio indica in ciffre greco-latine l'emiciclo particolarmente assegnato: qui, si vedrebbero le gallerie di legno, ed il rovescio parlerebbe di Eschilo! Tuttavia, quando tanti dotti archeologhi parvero andar soddisfi della antica spiegazione, è con estrema diffidenza di noi stessi che ci faremo ad indicarne una nuova: essa potrà considerarsi qual semplice ipotesi, giovevole unicamente per aprire la via a nuove investigazioni. Ed in primo luogo, osserveremo che la linea del centro della tessera abbraccia due parole separate da un punto, AICX. ΥΛΟΥ, il che non corrisponde in veruna guisa al nome di Eschilo. Nella prima parte, non si potrebbe vedere in υλου la forma poco corretta di ὕλης o ξύλου, *di legno?* Qui torna in acconcio di osservare che ξύλον dicevasi particolarmente

(1) L. Barré, 4.° volume delle *Antichità di Pompei*, continuazione dell'opera di Mazois.

di una panchetta di legno nei teatri. La prima parte AICX. sarebbe una abbreviatura di αἰσχροῦ o αἰσχίστου, ed indicherebbe l'ultima e la più cattiva piazza, il più rimoto dei posti di onore, quello che fu sempre occupato dalle cortigiane, dal basso popolo e dagli schiavi. Ci verrà opposto, senz' alcun dubbio, non esser verisimile che gli editori dei giuochi abbiano annessa una qualificazione ingiuriosa ad una piazza per la quale distribuivano dei viglietti; l'obbiezione è di peso; ma il senso poco onorifico non isfugge di sovente nelle espressioni da lunga pezza in uso? E non vi sono molte espressioni consacrate presso gli antichi che però non ci son note, o perchè i lessicografi hanno negletto di trasmettercele, o perchè non esistono presso gli autori giunti sino a noi? La qual cosa non è forse del tutto provata, in quanto riguarda ai teatri, dei quali non abbiamo veruna descrizione compiuta? Finalmente, tutto quello che noi sappiamo dell'antichità, non va anzimeglio composto da cose indovinate che da nozioni trasmesse? Noi sospettiamo che l'espressione αἴσχιστον ξύλον, *l'ultimo banco*, potrebbe a buon diritto andar collocata in questa categoria.

TAVOLA 135.

Il tempo non ha rispettato che una scarsa porzione di quest'affresco; e nulladimeno rimane dello stesso abbastanza per poterne indovinare il soggetto ed applaudire al talento dell'artista. L'uomo nudo, con la pelle abbru-

stolita dal sole, coi capelli e la barba grigia, seduto sopra un avanzo di rupe che va coperto da stoffa bianchiccia, a cui appoggia il suo lagobolo, è evidentemente il fauno Marsia in atto di suonare il doppio flauto. Le due gambe, di delicata e quasi muliebre carnagione, ma il cui ginocchio rassomiglia a quello di un adolescente, non possono appartenere che alla figura di Olimpo, discepolo di Marsia. Il pittore, nell'attribuire a Marzia una forma all'intutto umana, per rappresentarlo in Fauno, Pane, Titiro o Sileno, e non già in Satiro, fecesi a seguire la tradizione già preferita dallo scultore Eliodoro (1).

I colori delle bande del quadro, incominciando dall'interno, sono il verde, il rosso, il bianco ed il nero.

I tre frammenti della vignetta hanno il fondo rosso. Vi si ravvisano tre Geni: il primo stringe con le due mani una bacchetta ch'egli si sforza a spezzare, od un arco che tender vorrebbe nell'appoggiarlo alla sua coscia; il secondo sostiene della mano destra un cerchio, e della sinistra forse lo stromento con che si suol battere il cerchio per trarne un suono; l'ultimo porta una palma.

TAVOLA 136.

Una giovane donna bionda, calzata di stivaletti rossi, portante un bianco mantello sopra la tunica di egual

(1) Plin., XXXVI, 5.

colore, listata di violaceo nel fondo, ed intorno alle maniche, viene a deporre un'offerta di fiori e di frutta sopra una statua di marmo bianco, statua di una divinità che deve esser Bacco. La statua sopportata da un piedestallo di marmo rosso, sembra esser di bronzo. La testa del nume porta una corona di foglie, le cui bende gli vanno cadendo sopra le spalle; liete e sorridenti ne sono le fattezze, ed i suoi vestiti ben panneggiati posseggono quella acconciatura quasi femminea che suolsi sempre osservare nel costume di Bacco: nella mano destra sostiene un vase rovesciato, il *cantharus*, e nella sinistra il tirso. Diretro alla statua, s'innalza un pilastro scanalato, dello stesso marmo del piedestallo sopra cui sembra essere appoggiato. Più in fondo, avvi un edifizio il cui muro sembra forato da due abbaini rotondi coi loro orli in rilievo. Siffatta particolarità confuta la opinione di alcuni critici, i quali han preteso che i vani dei templi fosser sempre quadrati (1). Tale edifizio, coperto di tegole e di acroterii, non può non essere un tempio rustico ed irregolare, attesochè i gradini pei quali vi si ascende sono di numero pari: il tetto ha quella sporgenza esagerata che gli antichi davano frequentemente agli edifizii sproveduti di prostilo (2). Dietro al fabbricato, si scorgono alcuni alberi. La fermezza del

(1) *Dissert. de Templ.*, p. 104; vid. et Minut. *de Domib.*, sez. II, 2, ap. Salengr., t. I, p. 92.

(2) Vitruv., IV, 6; VI, 3, ed ivi Comment.

pennello e la vivacità del colorito che osservasi pure in qualche parte di questa pittura, fanno lamentare la perdita e ed il guasto del rimanente.

TAVOLA 137.

Un giovane ignudo, armato di lancia o di spiedo, si sta riposando sopra un banco di roccie, all'ombra di un arbusto, e presso un piedestallo od un altare che sopporta un vase di rossiccio colore. Forse le parti della pittura, distrutte dal tempo, contenevano alcuni accessori col soccorso dei quali sarebbesi potuto determinarne il soggetto. Nella condizione in che trovasi il frammento, mal può decidersi se il giovane cacciatore sia Endimione, Adone, o Cefalo (1).

I due frammenti della vignetta rappresentano, sopra un fondo nero, Iside ed Osiride. Nel primo, Osiride con la testa di sparviere (2), emblema del sole, ed incoronato di loto (3), porta in mano un bastone od anzi meglio un tronco di canna. Questa pianta, visibile parimenti tra le mani dei due personaggi dell'altro frammento, e che cresce in Egitto ad altezza sterminata (4), formava il consueto attributo di Bacco-Osiride e di tutte le altre divinità che gli Egiziani solevano considerare come benefiche (5). Nella stessa guisa i Romani mettevano un

(1) Ovid., *Met.*, VII, 795 e seg.
(2) Elian., *Hist. anim.*, X, 14 e 24.
(3) Prosper. Alpin.; Spanheim.
(4) Plin., XIII, 22.
(5) La Chausse, tom. I, sez. 2, tav. 33; e sez. II, tav. 40 e 42.

bastone od una sferza in mano ai numi *Averrunci*, che allontanavano i mali e le noie: immagini consolanti, che trovansi di sovente nei miti più antichi! Iside, incoronata egualmente di loto, tiene in mano un serpente, emblema dei suoi misteri e della sua influenza sopra la salute degli uomini. Dalle quali cose ei si pare che il piccolo affresco sia un ex-voto. Iside, la divinità *mirionima* (che ha dieci mila nomi), vien qui rappresentata con un viso barbuto come il dio Luno (1), e come la *Venere Barbata*, oggetto di adorazione nell'isola di Cipro (2). Le due divinità hanno sopra le spalle una specie di collare spianato, ed Iside porta l'acconciatura egiziana. Un piccolo altare, od una specie di candelabro sopportante un vase trovasi in mezzo alle medesime.

Nel secondo frammento, Iside è sotto le sembianze di donna, ed Osiride ha la testa di un vecchio barbuto: va coronato di edera, pianta consacrata al medesimo come lo era anche a Bacco (3). Tutti e due portano, oltre alla canna, altro oggetto ben malagevole a distinguersi: sarà forse la croce isiaca, a foggia di T, la croce munita di manico *(crux ansata)* (4). Le due divinità sono vestite a un di presso come nell'altro frammento: ma Iside ha di più quella specie di veste a maglie, che pretendesi fosse l'emblema della connessione e concatena-

(1) Spon, *Misc. erud. Ant.*
(2) Serv. *En.*, II, 632; Suid. in Ἀφροδίτη.
(3) Diod., I, 17.
(4) La Causse, tom. I, sez. 2, tav. 42.

zione di tutti gli esseri (1). Giace tra essi una tavola che sembra esser di argento, sopportante una specie di bastone sul quale sta appollaiata una colomba con ali distese. La colomba e la rondine erano ad Iside consacrate.

TAVOLA 138.

Nel quadro superiore, una giovane e leggiadra donna, coi capelli ondeggianti sopra il collo, le orecchie fornite di pendenti di perle, con veste di un verde cangiante, sostiene con la sinistra mano a sè dinanzi alcune tavolette dittiche; nella destra ha uno stile di acciaio di cui porta la punta alle sue labbra sembrando meditare quant'essa sta per iscrivere:

Dextra tenet ferrum; vacuam tenet altera ceram (2).

Diretro alla stessa, una donna di figura meno distinta, avente un fazzoletto giallo sul capo, e portando eziandio delle perle all'orecchie, sembra contemplare la prima in aria di ammirazione, e come se dicesse a sè medesima: Oh come è bella e specialmente util cosa per una vaga donna il poter confidare i proprii secreti alla carta! Ell'è

(1) La Chausse, tav. 33; vid. et Montf., *Ant. expl.* tom. II, part. 2, e *Suppl.* tom. II.

(2) Ovid., *Met.*, IX, 520.

senza dubbio, la cameriera, la Osiride (1), la Napea (2) della leggiadra epistolografa.

Più sotto, un uomo, incoronato di alloro e vestito di bianco, porta un bacile con una brocca di bronzo: egli sarà forse un sacerdote occupato in qualche sacra funzione; ma il frammento è troppo incompinto per fornirci nozioni più estese.

TAVOLA 139.

Questa pittura fu trovata in un edifizio della strada ove sorge il tempio della Fortuna, quasi rimpetto alla porta maggiore delle terme; edifizio generalmente conosciuto sotto il nome di Casa di Bacco, a motivo dell'immagine di questo nume da cui andava decorata una delle sue sale.

La lancia che vedesi in mano alla giovane donna, ed i quattro Amorini che si stanno trastullando intorno al gruppo, mossero alcuni critici a stabilire che questo affresco rappresenti Marte e Venere. Ma la creduta lancia non sarebbe piuttosto uno spiedo da caccia con cui Adone verrebbe indicato? E per il vero, Marte non vedrebbesi privo della spada e dell'elmo.

Qualunque siasi la persona rappresentata, certo è che le figure sono felicemente raggruppate: però Venere è ben lunge dall'offrire quei tratti delicati e graziosi che ognuno ha diritto di esigere nella dea della bellezza.

(1) Ovid. (2) Petron.

Molti sospettano che all'epoca in cui le religioni gentili s'avvicinavano alla loro decadenza, alcune persone facessero porre il proprio ritratto nei quadri allegorici, in luogo delle fattezze convenzionali delle divinità.

La vignetta rappresenta un panneggiamento suscettivo a figurare in un architrave.

TAVOLA 140.

Questo quadro di Tindaro e di Leda, al momento in che venne scoperto, fu considerato come uno dei più preziosi avanzi della pittura degli antichi. Esso era ben superiore agli affreschi trovati in precedenza per la vivacità del colorito e per l'armonia delle tinte. Sventuratamente, i suoi colori presentarono poca resistenza all'effetto dell'aria libera. Ecco ciò che vedesi oggidì: il mantello di Tindaro è di un turchino carico con orlatura verde: roseo quello di Leda; la tunica delle due persone poste diretro alla principessa è verde; l'uomo portante l'arco ha un giallo panneggiamento, ed infine, la figura collocata dietro quest'ultimo è vestita in colore scuro e verdastro. Ma altravolta tutti sì fatti panneggiamenti erano ben diversi da ciò che ora sono, e le tinte testè descritte per noi, additano gli effetti patiti dall'influenza atmosferica: e mentre favelliamo, il roseo suole annerirsi quando il tempo è umido, e cangiarsi in giallo quando il sole è cocente.

L'idea di rappresentare i tre fanciulli, estremamente

piccoli, adagiati in un nido, e la madre in atto di trastullarsi seco loro come avrebbe fatto con degli uccelli, è nuova, e non manca di grazia, quantunque possa essere incolpata di un po' di ricercatezza. Tindaro non sembra nè sorpreso nè sdegnato del prodigio dovuto al cigno divino. Gli altri personaggi serbano in generale un atteggiamento più confacente alle prodigiose circostanze delle quali sono spettatori.

TAVOLA 141.

Tetide ha poco dianzi tuffato Achille nelle acque dello Stige, onde renderlo invulnerabile. Narra la Favola che per eseguire siffatta operazione la dea ebbe a tenere il proprio figlio per il tallone, e che questa sola parte rimase esposta ai colpi del ferro. Il pittore sembra aver trascelto un momento differente nella medesima azione, quello in cui l'eroico fanciullo, uscito dalle onde del fiume e posto in una situazione men disagiata, si fa a sorridere alla madre sua. Due altre ninfe, collocate sul margine della sorgente, stanno ammirando il coraggio della madre e le grazie del bimbo. Una divinità alata, giacente sopra alcune rupi, con la fronte cinta dall'aureola, presiede a tutta l'azione: ell'è senza alcun dubbio la dea Stige, figlia dell'Oceano e di Tetide (Τήθυς), però da non confondersi con la sposa di Peleo, Tetide (Θέτις) (1). Stige era una specie di Ne-

(1) Esiod., *Teog.*, 136, 337 e 244.

mesi: è fornita di ali e porta una lunga veste a maniche al pari di quest' ultima dea.

Il quadro è molto più osservabile sotto il rapporto della composizione e del disegno che sotto quello del colorito. L' atteggiamento delle quattro donne è pieno di graditi contrasti: le linee son pure, e gli scorci, ma particolarmente quello del collo di una delle ninfe, son resi con maestrevol arte. Locchè indusse alcuni critici a supporre che quest' affresco fosse la copia di un altro quadro, il qual deve offrire un compiuto capolavoro e raccorre in sè stesso tutti i generi di merito; ma, per dire il vero, un tal originale non fu per anco in nulla parte veduto.

TAVOLA 142.

Dei due Genii rappresentati nel primo compartimento di questa tavola, l'uno vien disponendo sur il suo capo una corona di mirto, mentre l'altro, coronato dello stesso fogliame, sta danzando e porta in mano un tronco di canna fesso, producente presso a poco l' effetto delle nacchere o della spatola di Arlecchino. E' uno di quegli strumenti da percussione che genericamente dicevansi crotali (1), e servivano per battere la misura in un ballo molto indecoroso (2), come ancora lo sono alquanti dei passi che si accompagnano con le nacchere.

Nel secondo quadro, uno dei fanciulli, porta egual-

(1) Scol. Aristof., *Nub.*; Suid. in Κρόταλα.

(2) Macrob. *Saturn.*, II, 10.

mente un tronco di canna fesso; l'altro ha sulla spalla sinistra una lunga lancia, all'estremità della quale è appeso un frutto od una palla; potrebbe esser anche il contrappeso dei danzatori di corda. Lo stesso Genio porta nella mano sinistra un anello a sonagli sospeso con un cordone, oppure uno di quei dischi col manico chiamati altèri, ἀλτῆρες, che solevasi tener in mano nel dedicarsi all'esercizio del salto (1).

Tutti sì fatti Genii presiedevano alle arti delle quali portavano gli attributi. Noi abbiam qui raggruppato in una medesima serie le personificazioni dei diversi mestieri: gli antichi compiacevansi di rappresentarli, particolarmente nei luoghi destinati all'esercizio delle professioni delle quali i detti Genii eran, per così esprimerci, i protettori.

TAVOLA 143.

Quest'affresco riesce in particolar guisa interessante, poichè ci offre l'idea di una macchina usuale degli antichi che sin qui nessuna descrizione ha potuto farci conoscere. Vitruvio (2), Plinio (3), Catone (4) non parlano che dei torchi *(torcularia)* a vite od a compressinne, ed anche il passo di quest'ultimo autore è per tal modo confuso, che il di lui commentatore Turnebio, ed il dotto Popma (5) hanno dovuto rinunziare alla sua illustrazione.

(1) Eustaz.; Pausan., Pott., *Arch. gr.*, II, 21.
(2) *De Archit.*, VI, 9.
(3) *Hist., nat.*, XVIII, 31.
(4) *De Re rust.*, 18.
(5) *De Inst. fund.*, XI.

Un tal torchio sembra formato da due pilastri perpendicolari, ottimamente assicurati con isbarre orizzontali, tanto alla base quanto all'estremità superiore: in questa cornice vi sono altre tre sbarre, ma tutte mobili, e destinate forse a scorrere lungo le due scanalature praticate nei pilastri; la più bassa delle tre sbarre schiaccia i grappoli deposti sulla solida base del torchio, cioè il letto, od il *forum vinarium* (1), nel cui mezzo si è scavato un canaletto. Tra le sbarre mobili, veggonsi collocate delle biette di legno, in numero di tre per ciascheduna sbarra, ed avendo indefinitivamente la loro estremità più grossa, le une al di dentro e le altre al di fuori. Due Genii, facienti le funzioni di assistenti vignai, battono a gran colpi di maglio sopra le teste delle biette, però ciascuno di essi non occupandosi che di quelle le quali hanno la testa dal lato ov'esso si sta. Si comprende facilmente, che ad ogni colpo di martello, le biette addentransi per mezzo alle sbarre, le quali possono anche esse esser tagliate in forma di zeppe, e che quanto più inoltrano, tanto maggiormente occupano di posto, sicchè i grappoli trovansi in siffatta guisa compressi da una forza considerevole: non può negarsi che la macchina non sia imperfetta e grossolana; ma l'effetto di essa sembra potente ed infallibile. Anche oggidì, nei dintorni di Portici, si fa uso di un torchio da vendemmia la cui

(1) Varr., *De Re rust.*, I, 54.

costruzione [illegible] a poco eguale, ma in cui le biette veggonsi sostituite da leve di pressione.

Il vino dolce, *mustum*, scorre in gran copia entro un vase che i Latini chiamar solevano *lacus* (1). Da questo, il liquore viene versato in un altro vase, e posto sopra un fornello ove un terzo Genio della vendemmia lo fa cuocere, agitandolo, onde impedirgli di abbruciare, con una spatola di legno chiamata *rutabulum* o *spatha* (2). Si sa che gli antichi facevano un grand'uso del vino cotto. Appo i Greci n'era soltanto eccettuato il vino delle cinque colline di Sparta, detto ἄτυρον (3). Per imitare quelli di Coo, i Latini facevan cuocere il loro vino mescolandovi alquanta acqua di mare (4). Col ridurre il liquido a due terzi, ottenevano la *sapa* ovvero l'*hepsema* (ἑψημά); diminuendolo di una sola metà, ricavavano il *defrutum*, e di un terzo, il *caraenum* (5). In quest'operazione eseguita a fuoco lento, adoperavansi e frutta ed erbe aromatiche onde dar al vino un gusto particolare; e vi si aggiungevano alcune sostanze resinose, perchè avesse a durare lunga pezza: i vini del Vesuvio erano riputatissimi (6); quelli di Pompei non divenivan migliori che verso il decimo anno; per quanto Plinio asserisce, essi producevano dolore di capo alla domane del dì in cui se ne avea bevuto: ma l'autore latino non

(1) Colum., XII, 18.
(2) Id., XII, 20, 23, e 41.
(3) Alcman., ap. Athen., I, 31.
(4) Cat., *de Re rust.*, 24 e 105.
(5) Plin., XIV, 9; Pallad., XI, 18.
(6) Strab.; V, p. 243; Mar., *Epigr.* IV, 44.

accenna però la dose di cui poteva[illegible]emente far uso (1).

TAVOLA 144.

Eccovi adesso una officina di calzoleria. I Genii di questa tal professione hanno fattezze più volgari di quelli appartenenti alle arti belle, o benanco alle rustiche occupazioni. Il pittore ha dato prova, così facendo, di qualche talento di osservazione. Seduto sopra uno scanno senza spalliera, presso il banco, il primo sembra occupato a ripulire ed appianare le cuciture; l'altro va piegando con istento una pelle come per ammorbidarla ed allungarla, il che talvolta solevasi eseguire coi denti dagli artigiani di Roma:

Dentibus antiquas solitus producere pelle (2).

I calzolai *(caligarii)* formarono in quella città, sotto Severo, una potente corporazione (3); occupavano il *vicus Sandaliarius* nella quarta regione (4).

Uno stromento rotondo giace sul banco; sarà forse la calzatoia: alquanti calzaretti terminati veggonsi disposti sopra uno scaffale ed in un armadio, le porte del quale si dividono in due compartimenti. Vi si ravvisano eziandio le forme dette dai Greci καλόποδε (5), e per

(1) *Hist. nat.*, XIV, 1 e 6.
(2) Marzial., *Epigr.*, IX, 5.
(3) Lamprid., *Alex. Sev.*, 33.
(4) Gud. *Inscript.*
(5) Poll., VII, 21; Galen., *Therap.*, IX.

da Latini *calopodia* e *formae* (1). I vasi contengono senza dubbio i diversi colori per dipingere i calzari, e specialmente l'*atramentum sutorium*, il vitriuolo di quei tempi (2).

TAVOLA 145.

Un Genio soffia ad un tratto nei due tubi di un doppio flauto, come accostumavasi, sia che i due flauti fossero intieramente separati, sia che si trovassero riuniti in una sola imboccatura (3). Sono visibili nei due flauti i piccoli cannelli, applicati sui fori che si chiudevano con le dita per variare i tuoni: ma il fanciullo non ne fa uso, e suona, per così dire, a vuoto, cioè produce tutt'al più due suoni (4). Un altro fanciullo danza col primo all'armonia di sì fatta musica, tenendo un bastoncello sopra la spalla.

Dei due Genii del secondo quadro, l'uno porta sopra la spalla sinistra un bastone che cresce in volume e sembra fesso verso l'estremità; sarà forse un bilanciere od una specie di crotalo. Il suo compagno suona la lira, e danza nel tempo stesso: la danza appo gli antichi non era se non una parte della musica (5).

(1) Oraz., *Sat.*, II, 3, 106, ed ivi Comment.; Ulpian., *ad leg. Aquil.*, L. 5, § 2.
(2) Plin., XXXV, 10; D. Johann. Chrys., *Homil.*, 27.
(3) Averan., *in Anthol.*, dissert. LX.
(4) Borthol., *de Tib. Veter.*, I, 5.
(5) Poll., IV, 15.

TAVOLA 146.

Due piccoli falegnami sono occupati a segare l'estremità di una tavola sul margine del banco a cavaletti. Vi si vede il rampone di ferro che serve a tener fermi gli oggetti per poterli lavorare. Un martello giace sul pavimento, vicino ad una cassa contenente senz'alcun dubbio gli altri utensili. Sopra una specie di mensola, un vase ad olio od a colla. Il collegio cui simili Genii presiedevano non era la men potente corporazione di Roma. Essa comprendeva i *tignari*, i *centonarii*, i *dendrofori*, i *dolabrarii* e gli *scalari* (1).

Non è tanto agevole il determinare l'occupazione alla quale si dedicano i tre personaggi che figurano nel secondo quadro. A prima vista, la macchina intorno alla quale stanno raccolti, sembra essere un mestiere di tessitore. Ma non si saprebbe indovinare che cosa facciano i due fanciulli delle due spuole sospese che hanno afferrate: e l'intiera pittura trovasi in condizione troppo pessima perchè si abbia a capire la costruzione della macchina, destinata certamente a qualche lavoro di filatura o tessitura, ma la cui general forma si discosta moltissimo da tutto ciò ch'è per noi conosciuto in questo genere. La cesta conteneva senz'alcun

(1) Pancirol., *Append. ad Not. Imp. occid.*

dubbio dei gomitoli di filo e dei rocchetti, ora non più visibili:

Vellera virgati custodibant calathisci (1).

La perdita di tutti sì fatti accessori, e particolarmente dell'insieme, ci pare esser cosa da gravemente lamentare.

TAVOLA 147.

Quest'affresco, sopra fondo nero, ha molto sofferto: di conseguenza tornerebbe assai malagevole lo spiegarlo compiutamente. Due Amorini, con ali bianche, acconciatura gialla, e pendaglio dello stesso colore, riuniscono i loro sforzi per innalzare un gran bastone e piantarlo in un foro scavato in mezzo al terreno. Questo bastone, questa lancia, o quest'albero, va alternativamente dipinto in giallo ed in azzurro: è ornato di candida benda, e portava forse nella sua estremità un parasole od una bandiera. Un terzo Genio, somigliante agli altri due e vestito nella stessa foggia dei medesimi, porta a due mani uno stromento del colore dell'oro, già veduto in una moltitudine di monumenti, ma non però illustrato giammai in maniera soddisfacente: era desso un candelabro, uno scettro, un vaso da profumi? nessuno saprebbe dirlo: di tante cose la più verisimile sembra quella ch'esso appartenesse al culto di Venere. Può darsi che quest'attributo offra

(1) Catull., *Nupt. Pel. et Thet.*

l'immagine della famosa Venere di Pafo, cioè di una pietra tagliata in aguglia rotonda, e la quale si troverà nelle nostre pitture (1). Uno stromento presso a poco eguale vedesi dall'altro lato del quadro, come pure il frammento di una seconda lancia o di un secondo albero. Questi oggetti stanno appoggiati ad un altare di porfido, sopra cui aveanvi senza dubbio due colombe bianche, ora esistenti soltanto in parte, ed aveavi pure un oggetto di color aureo, la cui base è formata da un ampio cerchio, forse un elmo. Avvi pure un pannilino bianco piegato, e tutto all'intorno una larga e candida benda, striata e picchiettata di rosa, le cui estremità a doppia punta pendono sul dinanzi dell'altare. Noi conghietturiamo essersi voluto rappresentare dal pittore gli apprestamenti di una offerta a Venere, alla quale offerivansi le colombe (2), e le cui bende eran di sovente picchiettate di porpora, sì che venivano chiamate ποικίλα (3).

Ciò che doveva render più singolare questa piccola composizione, quand'essa trovavasi nella sua interezza, è la meschina statura e, per così esprimerci, mirmidonica, dei tre Amori, i quali son molto più piccoli delle colombe: avvi sempre qualche cosa di piacente negli sforzi tentati dagli esseri nani, quando vogliono muovere qualche oggetto troppo pesante alle lor piccole braccia.

(1) Ved. Pitture, 5ª serie.
(2) Properz., *Eleg.*, IV, 5, 63.
(3) Artemid., I, 79; Petron., 130, et ibi Comment.

TAVOLA 148.

In questo primo affresco, in parte distrutto, e di cui a grave stento si possono distinguere i colori, si scorge ancora Ercole, con la sua pelle di leone e la clava, come il poeta Stesicoro ce lo ha per il primo dipinto. L'eroe si serve della sua arma favorita per sostenere un cinghiale che porta sur la spalla sinistra: sembra voler gittare l'animale in un enorme vase di colore giallognolo, sotterrato in parte, e sopra il cui margine ha posto il piè manco, mentre dal fondo s'alza un giovane che sembra stendergli le mani, non si sa se in atto supplichevole, o per ricevere l'oggetto ad esso portato. A prima vista, pare che questa seconda intenzione debba prevalere, e credesi di veder semplicemente un cacciatore che deponga la sua preda nel vaso del sale, ove un operaio si accinge a farla in pezzi ed apprestarla. Ma in alcuni mitografi trovansi certi particolari i quali indurrebbero ad attribuire un senso affatto opposto a sì fatta composizione. Euristeo, dicon essi (2), impose ad Ercole di condurgli, ancor vivo, il cinghiale del monte Erimanto: ma quando l'eroe recò la sua preda, Euristeo fu soprappreso da terrore così grande, che andò a rifuggirsi in un vase di rame, *εἰς χαλκοῦν πίθον*; senza dubbio, in un tino che sprofondavasi sotto

(1) Aten., XII, 1. (2) Diod., IV, 12.

terra per ivi conservare il vino (1). Dall'altra parte, il tiranno era altrettanto codardo quanto crudele, ned era la prima volta ch'egli andava, come i greci autori lo dicono letteralmente e molto scherzevolmente, a celarsi nel fondo di una bottiglia. Nell'egual modo avea fatto quand'ebbe da lunge a vedere la pelle del leone Nemeo (2); o, per meglio esprimerci, erasi riparato dietro alle porte di bronzo, e dalle più recondite parti del suo palagio, inviava ad Ercole gli ordini suoi col mezzo del suo araldo Copreo (3). Tale senz'alcun dubbio è la scena eroicomica che il pittore ha voluto rappresentare.

Il secondo frammento rappresenta due atleti ignudi che sembrano apparecchiarsi al combattimento. Il primo, di cui non vedesi che il busto ed il braccio destro, ha il braccio armato del cesto; l'altro, con la mano sinistra appoggiata sul capo, prende con la destra un oggetto che sembra essere un disco. Tra i due atleti avvi un tripode di rame, nel cui bacino, uno schiavo vestito di tunica violacea, versa col mezzo di un altro vase egualmente di rame, munito di un sol manico, e stretto al collo, un liquido che deve essere olio. I pugillatori avean obbligo di spogliarsi intieramente, e di ungere coll'olio il loro corpo, al pari dei lottatori,

(1) Columell., XII. 8, 4.
(2) Apollod., II, 4, 1.
(3) Omer., *Iliad.*, XV, 639; Natal. Com., VII, 1.

almeno se trattavasi del pancrazio (1). Il luogo ove intraviene questa piccola scena ha impertanto da essere l'alipterione di un ginnasio (2).

TAVOLA 149.

Questo primo affresco è in sì cattiva condizione che appena si possono distinguere i contorni d'una figura, di un uomo senza dubbio, seduto sopra una pietra ed appoggiato ad una colonna. La figura di mezzo è anche essa quella di un uomo che, ritto in piedi e tenendo nella mano sinistra una lunga benda, sembra ascoltare gli ordini che gli vengono dati da un terzo personaggio, Minerva, coll'elmo in testa, seduta sopra una pietra, presso ad una porta. Si può vedere in questo quadro l'espiazione di Ercole guarito ad opera di Minerva dalla rabbia di cui Megara ed i suoi figli giacquer vittime (3). E' esattamente la scena di Euripide nella quale Anfitrione, per ordine di Minerva, lega il figlio di Alcmena addormentato ad una colonna (4).

Nel secondo frammento, mutilato anch'esso, un vecchio seduto sopra un trono, col diadema e lo scettro, presenta la mano destra ad un giovane, in piedi a sè dinanzi. Dietro al monarca, e come in un'altra stanza, vedesi

(1) Plutarc., *Sympos.*, II, 4; Fabr., I, 9.
(2) Mercurial., I, 8.
(3) Igin., *Fav.*, 32; Pausan., IX, 11.
(4) Eurip., *Erc. fur.*, 102 e seg.

una donna velata in atto di favellare con un quarto personaggio armato d'elmo e di scudo; dall'altro lato del quadro vedesi nn cavallo tenuto per mano da uno scudiere, mentre discorre con una giovane. Molte conghietture si avventurarono per ispiegare sì fatta scena: Peleo ed Acasto, Bellerofonte e Preto, Alcinoo ed Arete, furono proposti alla lor volta, ma senza una verisimiglianza bastevole per fissare gli spirti incerti. I nostri dubbii son di tal indole che dobbiamo affatto astenercene.

Il fondo della tavola va occupato da nn frammento di decorazione architettonica. Sopra un fondo rosso, una cornice gialla, carica di piccole palme e di verdi festoni, e sostenuta da una colonna, porta anch'essa una sfinge col collare ed il diadema d'oro, avente i piedi ed il volto color di carne, ed il corpo rosso picchiettato di nero. A questa prima cornice se ne congiunge una seconda, in arco rovesciato, di color bruno, con ornamenti gialli, e portante una tigre.

FINE DELLA PARTE II. DELLA 2.ª SERIE PITTURE.

Digitized by Google

SPIEGAZIONE DELLE TAVOLE

PITTURE

Quinta Serie — Paesaggi

TAVOLA I.

Questa pittura è circondata da una cornice composta di due striscie, l'una di un rosso carico, nera l'altra, separate da un filetto bianco. Fu rinvenuta a Civita, il 7 aprile 1761, e rappresenta l'ingresso del famoso cavallo di legno nella città di Troja. Le tre torri e le mura merlate mostrano la verità dell'epiteto di *ben murata*, conceduto soventi volte da Omero alla sventurata Ilio (1). Il cavallo è, come ben vedesi, l'oggetto precipuo della nostra pittura. Omero (2) gli dà il nome di Δουράτεος, *Dourateos*, conservatogli da Lucrezio (3). Altri autori dell'antichità (4) l'hanno chiamato Δούρειος ed Δούριος, *Dourejos* e *Dourios*, dalla parola greca δοῦρον, legno. Euripide preferisce di dare a questo

(1) Euripide, *Troad.* v. 5; Ovidio, *Fast.* 219.

(2) *Odissea*, VIII, 493.

(3) I, 477.

(4) Q. Calabro, XII, v. 135.

nome una diversa origine e di attribuirla a δόρυ, *doru*, lancia:

> Ὅθεν πρὸς ἀνδρῶν ὑστέρων κληθήσεται
> Δούρειος ἵππος κρύπτον ἀμπίσχων δόρυ (1).

Sembra in effetto esservi stato ad Atene un Durateo di bronzo, da cui uscivano alquante lancie (2), il che senza alcun dubbio ha potuto motivare l'etimologia proposta da Euripide. Un altro se ne vedeva eziandio a Delfo (3), e tra le pitture di Polignotto, ve n'avea una rappresentante Durateo nell'atto di entrare nella città di Troja, lasciando scorgere la sua testa al di sopra delle mura, delle quali fu di mestieri abbattere un'ala. Nella nostra pittura, la grandezza del cavallo non è sproporzionata all'altezza delle mura, ed avrebbe potuto benissimo entrare per la porta. Almeno il fatto venne in tal foggia rappresentato nella Tavola Iliaca (4). Di tutti i monumenti antichi statici conservati, non ve ne hanno che due, senza annoverare quest'ultimo, nei quali il cavallo Durateo sia stato posto in iscena: e son dessi la Tavola Iliaca ed una pietra preziosa del museo Gualdi (5). L'antica letteratura fornisce in tal soggetto gran numero di documenti (6). Il Durateo della nostra pittura, di cui non iscorgesi che la parte anteriore, esce dalla banda di retro di una torre, tra i

(1) *Troad*, v. 14.
(2) Esichio.
(3) Pausania, X, 9.
(4) Fabretti, *de col Trai*. p. 314.
(5) Liceto, *Ant. Schem.* p. 310, n. 42.
(6) Trifiodoro, *Il. Excid.* v. 61; Q. Calabro, XII, 135.

merli della quale scorre un panneggiamento di un rosso carico, di colore giallastro. La sua testa va ornata di una testiera e da certa specie di cimiero somigliante all'umana figura o ad una maschera, e viene terminando in forma di chioma. Tale ornamento si è forse attribuito al cavallo di Troja, per accennare l'esser egli consacrato a Minerva (1). Una striscia assai larga, del colore di lacca, gli fascia il collo e scende ad appiccarsi al pettorale. Il dorso è coperto dalla pelle di un animale dello stesso colore. Tra le sue gambe avvi un sostegno, come vedesi in molte statue equestri. Tanto il sostegno quanto i piedi del cavallo riposano sopra un ampio zoccolo di legno, sotto al quale avvi un non so che di rotondo, egualmente di legno, che senza dubbio vuolsi riconoscere per una delle ruote appartenti alla macchina.

. . . . . pedibusque rotarum
Subjiciunt lapsus (2).

Parecchie corde attaccate allo zoccolo, malgrado l'autorità di Virgilio, che vuol farle partire dal collo del cavallo:

. . . . . et stupea vincula collo
Intendunt (3),

sono tirate da due file di persone, tra le quali non se ne riscontrano che sole quattro dipinte in una foggia distinta. Le due prime sono fantasticamente vestite; vanno coperte da un abito bianco che giunge sino alla

(1) Iginio, *Fab.* 108; Servio, *Æn.* II, 17; Orazio, IV, ode VI, 13.
(2) Virgilio, *Æn.* II, 235.
(3) *Id.* *id.* 236.

metà della coscia: una specie di panneggiamento cuopre alle medesime le spalle, il petto ed il capo. Le due altre, dipinte in un chiaro-scuro rossiccio, hanno una maschera da cane. Tali figure, non costituiscono la più meschina singolarità della nostra pittura. Per offrirne una spiegazione, noi ci faremo primamente ad osservare che il corteggio del Durateo serbar deve il carattere di una cerimonia religiosa, e che il cavallo di legno era in effetto considerato dai Trojani come un' offerta gradevole a Minerva loro divinità tutelare, e che finalmente nelle feste in onore di Bacco (1), d'Iside (2) e della dea Siria (3), usavansi dagli antichi le maschere.

Ad Atene, in certe feste, nelle cerimonie o pompe religiose, alcune persone mascherate solevano dirsi e rimandare l'uno all'altro varie parole mordaci: Ἐπὶ ταῖς πομπαῖς ἐλοιδοροῦντο ἀλλήλοις προσωπεῖα φοροῦντες (4).

Quindi non sembra inverisimile che l'artista abbia pigliato a prestito dai Baccanali le maschere che venivano di frequente impiegate in questa sorta di feste: e ch' egli abbia voluto dare eziandio alla scena per esso rappresentata il carattere della giovialità, dell' allegrezza frenetica, e fors' anco della sfacciataggine e della crapula. Filostrato (5) concepì un' idea affatto somigliante dello stato in cui trovavansi i Trojani in tale occasione. Si potrebbe trar partito inoltre, per l' intelligenza del

(1) Marescotti, *de Persan.* c. 13.
(2) Apulejo. *Met.* XI.
(3) *Id.* *Met.* VIII.
(4) Ulpiano, de *Falsa legat.*, p. 388.
(5) *Apoll. Tian.* V, 26.

Digitized by Google

soggetto, da alcune tradizioni della religione pagana. Nelle feste della gran-Madre Idea, il cui culto fu recato a Roma da Pessinunte, città della Frigia (1), aveavi l'uso di mascherarsi (2). In Roma, le maschere tenevano un posto nelle *Quinquatria* minori, istituite in onore di Minerva (3). E per ultimo, la madre Idea e la Minerva attica non formavano che una sola ed identica divinità. Sarebbe quindi probabile che anch'essi, i Trojani, avessero portato delle maschere nelle loro religiose cerimonie, e che tale usanza avesse seguito il culto delle loro divinità, quando i Greci od i Romani avviaronsi in traccia di numi nella classica terra della Troade.

Circa poi alla forma particolare delle maschere della nostra pittura e all'affinità che due di esse mostrano di avere con la musoliera dei cani, diremo essere indubitabile che nelle feste Isiache, tal genere di maschere veniva di preferenza adottato. Nelle feste di Minerva, ve n'avean di quelle che imitavano la testa del leone, del corvo e di altri animali (4).

Un individuo danza allato di quelli che tirano a sè il cavallo di legno. Altri due stanno in atteggiamento a un di presso eguale, dirimpetto allo stesso cavallo. A sinistra del Durateo, avvi un gruppo di donne e di donzelle con ramoscelli alla mano. Elleno sono coperte di candide vesti, e portano veli di color rosso, rialzati

(1) Tito Livio, XXIX, 10; Ovidio, *Fast.* IV, 179.
(2) Erodiano.
(3) Ovidio, *Fast.* VI, 654.
(4) Casaubono in Lampridio, p. 214.

all' indietro (1). I loro volti sembrano coperti di maschere dello stesso colore. Dal lato opposto vedesi una non breve processione di personaggi in lunghe vesti, aventi ognuno in mano una torcia accesa (2). Nel centro della spianata che separa la processione da quelli che tirano la macchina, innalzasi una colonna sormontata da un' urna e da altri oggetti non distinguibili: si può prendere per un monumento funebre; e se vogliasi attribuire a qualche storico personaggio, sarà egli la tomba di Ettore (3) o quella d' Ilo (4), o benanco di Laomedonte (5). Un vecchio vestito di un lungo panneggiamento, avente il capo appoggiato sulla mano destra, siede sopra una pietra al piede della colonna, vicino ad un albero di osservabil grandezza, nell' attitudine dell' uomo che soffre o che pensa. Dall' altra parte della colonna si scorgono parecchi cipressi, dietro i quali sorge un edifizio somigliante ad un tempio, e, dirimpetto, sopra un piedestallo di porfido, adorna di una veste di color cangiante tra il rosso ed il turchino, s' innalza una Pallade di metallo giallastro col capo coperto dall' elmo, ed armata di lancia e di scudo. Una figura, in lunga veste, sta genuflessa vicino al piedestallo, e con le mani sollevate verso la dea, sembra innalzare alla stessa le proprie preci. Sarà forse la sposa di Laocoonte, sbigottita per la morte dei figli e del

(1) Callimaco, *Frag.* II, p. 234.
(2) Meursio, *Panath.* c. 8; Apulejo, *Met.*, XI; Lattanzio, I, 21.
(3) Q. Calabro, X, 386.
(4) Omero, *Il.* XI, 171.
(5) Servio, *Æn.* II, 241.

marito, tentando di placare la dea; o Cassandra, mentre implora da Pallade di conceder venia ai Trojani se alle predizioni di essa oppongono la più stupida incredulità: Ecuba, porgendo grazie a Minerva della liberazione di Troja. Un vecchio vestito di bianco, coi capelli cadenti sopra le spalle, sembra osservarla, portando in mano qualche cosa che non si può distinguere.

Scorgesi in lontananza alcune montagne, ed un paese cui toccar pare un cielo azzurrino, e da ultimo, sopra un'eminenza posta tra il tempio e le montagne, una donna, col petto scoperto ed il braccio destro sollevato, scuotendo una torcia od un ramoscello. Vi si scorge Cassandra con l'alloro in mano, in atto di predire agl'increduli Trojani la rovina della lor patria (1); od Elena che a mezzo della torcia offre un segnale ai Greci i quali tengonsi celati (2), ed attendono impazienti il risultamento dell'ideato stratagemma.

TAVOLA 2.

Questa pittura, trovata di conserva con le due susseguenti negli scavi di Civita, ha molto sofferto; ma tuttavia non è senza pregio, in quanto che rappresenta un' avventura favolosa di cui verum monumento dell'arte antica ci ha conservato una descrizione compiuta. Dedalo, volendo sottrarsi all'ira di Minosse, fece per sè e per il figlio suo Icaro delle ali, col cui mezzo giunsero a poter

(1) Trifiodoro, v. 335. (2) Q. Calabro, XII, 560.

fuggire dall'isola di Creta. L'ingegnoso artifizio di Dedalo sembrava riuscire felicemente a quel termine ch'ei s'era proposto; ma il figlio incauto avendo voluto appressarsi al sole, la cera con che le ali stavano preparate si liquefece, ed il giovine male accorto precipitò nel mare, che acquistatone il nome (1), fu intitolato dappoi il mare Icaro.

Nella nostra pittura, Dedalo è rivestito di un panneggiamento rossiccio affibbiato alla cintura: si sta librando nell'aria, e volge uno sguardo doloroso verso il figlio infelice. Sul margine del mare, vedi seduto un pescatore, con una canna in mano, e con gli occhi immobili sopra il cadavere d'Icaro:

> Hos aliquis, tremula dum captat arundine pisces,
> Vidit et obstupuit; quique aethera carpere possent,
> Credidit esse deos (2).

Egli se ne sta attonito, e considera senz'alcun dubbio per numi quegli uomini i quali hanno il potere di sollevarsi nell'aria. L'eguale sorpresa viene manifestata eziandio dall'atteggiamento dei marinai che vogano in una barca. Il cielo forma il fondo del quadro. Il lito, le acque, le roccie, gli alberi, e l'edifizio eretto sopra gli scogli sono di color naturale. Quest'edifizio è forse il monumento funebre d'Icaro (3).

La seconda pittura di questa tavola, chiusa in nera cornice, rappresenta un paesaggio dipinto di color natu-

(1) Iginio, *Fab.* XL; Ovidio, *Met.* VIII, 183 e seg. e dell'*Arte di amare*, II, 21; Estienne, in Ἴκαρος, Eustazio, *Il.* β', p. 306. ediz. di Roma, e t. II, p. 649, ediz. di Firenze.

(2) Ovidio, loc. cit. v. 217.

(3) Ovidio, loc. cit. v. 235.

rale. Sopra un poggio occupante il centro, ergesi in mezzo agli arbusti un pilastro, al cui piede giace una maschera teatrale di bronzino colore, coronata di ellera e di verdi corimbi. Scorgesi eziandio un giallo paniere, su cui appoggiasi un tirso, e dall'altro lato un bastone pastorale. Questo pure è un bacchico soggetto.

TAVOLA 3.

Irritato Nettuno contro Laomedonte, atteso il rifiuto della mercede promessagli per la costruzione delle mura di Troja, inviò un mostro marino a desolare le spiaggie della Troade. L'oracolo, già consultato, rispose esser di mestieri l'esporre una vergine trojana all'ira del mostro, e la sorte cadde sopra Esione, figlia dello stesso Laomedonte. Ma Ercole e Telamone colà arrivati ne la liberarono. Il principio del combattimento dei due eroi contro il terribile loro avversario, è l'istante scelto dal pittore per rappresentare quest'azione in uno storico paesaggio. La scena succede fuori delle mura di Troja, visibile di lontano. Nella pianura interposta tra le porte e la spiaggia, la figlia di Laomedonte, affatto nuda ed accompagnata dalla madre e dalla nutrice, favella con uno degli eroi che vanno a combattere per essa. Ercole si riconosce agevolmente alla clava che porta in una mano, ed alla statura. Infrattanto Telamone, giunto ormai alle rive del mare, solleva un grave sasso sulle

sue spalle, e sembra disposto a scagliarlo sopra la testa del mostro. La disposizione dei due personaggi di quest'affresco, giustifica, cosa degna di nota, una serie di dubbi che furono ispirati, or è gran tempo, dall'esame del passo in cui Valerio descrive lo stesso conflitto. Tuttavia, sempre più mi confermo, che bisogna concedere una parte egualmente attiva ai due eroi, sì nel corso del racconto, sì in ispezieltà nei versi seguenti:

Stat mediis elatus aquis, recipitque ruentem.
Alcides, saxoque prior surgentia colla
Obruit : hic vastos nodosi roboris ictus
Dongeminat (1).

« Ritto ed imperterrito, in mezzo alle onde, Alcide lo attende, e dallo scoglio in quell' ingorde fauci vibra l' enorme peso : mentre Telamone sta raddoppiando i colpi della pesante sua clava. » (2)

Io leggo *hic* in luogo di *hinc*, non mi parendo verisimile ch'Ercole abbia in prima deposta la sua clava per armarsi di una pietra, e che poscia siasi fatto a riprendere la prima sua arma per colpire il mostro; nè sembrandomi inoltre che l'amico ed il compagno di Ercole, il futuro sposo di Esione, possa rappresentare in sì fatta pugna la parte del semplice spettatore. Questa maniera d'interpretare il racconto viene dall'altro canto a combinarsi con quanto riferisce Iginio: *Hercules et Telamon... eodem venerunt, et cetum interfecerunt* (3): « Ercole e Telamone arrivarono ed ucci-

(1) Valer. Flacc., *Argonaut.*, II, 533 e seg.
(2) Luigi Barré, *Traduzione dell'Argonautica*, frammenti pubblicati negli *Annali belgici*, Gand, 1820.
(3) *Fab.*, 89.

sero il mostro. » Riesce poi indifferente che nel quadro la clava sia lasciata al figlio di Alcmena, e il sasso sollevato dal compagno di lui, mentre nel poema le parti sono invertite; al che si aggiunge non trattarsi forse dello stesso momento dell'azione; e dall'altro canto, ciò che sembra di maggior rilievo si è, che nessuno dei due eroi se ne resti ozioso.

Alla sinistra, sulla rupe stessa ove Esione stava per essere esposta, se Ercole fermata non l'avesse nella pianura, scorgesi una fabbrichetta, un tempietto, o meglio una tomba. Ell'è senza dubbio un monumento innalzato alle vittime della peste che il mostro ha portato da lunga pezza con sè su quelle sponde, o fors'anco alle donzelle di tal guisa sacrificate prima che la sorte fosse caduta sopra Esione. Tutte queste particolarità sono accennate da due leggiadri versi dell'Argonautica, tradotti oimè! con quattro versi ben deboli e stentati:

Auxerat haec locos, et facies moestissima capti
Littoris, et tumuli, coelumque quod incubat urbi.

« Ogni cosa viene ad accrescere l'effetto di sì dolorose parole;
Un lido di schiavitù e di funeste apparenze,
Un cielo di bronzo che sembra strilolarne le mura,
E que' sepolcri già testimoni di tante pompe funebri. »

Tutte le parti del paesaggio sembrano ben trattate e di verissimo colore: quanto alle figurine, son desse di un tuono incerto, e piuttosto accennate che dipinte.

Nella vignetta, un gallo, il cui movimento è bene studiato, va col becco pigliando alquanti granelli di uva.

TAVOLA 4.

Il soggetto di questa tavola rassomiglia moltissimo la precedente. Sopra una spiaggia deserta e disastrata, la bella Andromeda, vestita di candido peplo e di una tunica dello stesso colore, simbolo di lutto presso gli antichi popoli, è incatenata ad una rupe, con le braccia distese, nell'atteggiamento il più acconcio a destar pietà. Tutti i poeti vanno d'accordo in questa circostanza:

. . . . ad duras religatam vincula cautes (1).

Plinio assicura pure che a Ioppe conservavansi i ferri già portati da Andromeda. Una specie di ghirlanda sospesa allo scoglio accenna una vittima consacrata.

Nel primo piano, una donna, giacente nell'acqua sino alle ginocchia, e vestita di rossiccia tunica, si dà alla fuga, alzando le mani verso il cielo. Alcuni critici pretendono di raffigurare in essa la madre di Andromeda, Cassiopea, la quale, in effetto, nella sua qualità di costellazione, viene rappresentata colle braccia distese (2). Ma, secondo il parere di alcuni altri, sarebbe piuttosto una Nereide che fugge spaventata, sia dalla testa di Medusa pendente dallo scudo di Perseo, sia dalla vista del mostro marino. Quest'ultima opinione ci sembra, a dir il vero, la più ammissibile. La figura di Perseo è quasi affatto cancellata: pure si veggono an-

(1) Ovid. *Met.*, IV, 672. (2) Germanic., Arat., *Phaenom.*

cora le sue gambe mezzo immerse nelle acque, il suo braccio che innalza la terribile arpè, ed una porzione dello scudo a cui egli ha appiccata senza dubbio la testa della Gorgone. Alla vista di quel talismano il mostro tenta di rivolgersi; ma è troppo tardi: le sue membra sono già irrigidite, e se ancora resta un po' di sangue o di vita in qualche parte dello smisurato suo corpo, la spada andrà in breve a rintracciarvela.

Il fondo della vignetta è di un rosso oscuro: nel centro di un piccolo poggio, e presso ad un albero verdeggiante, s'innalza una torre, od un grosso pilastro quadrato col suo piedestallo, che sarà forse un sepolcro. Un tal monumento va attorniato da una candida benda e sopporta una statua alla sua cima: tre personaggi veggonsi diversamente occupati intorno alla base.

TAVOLA 5.

Sul dinanzi, un ruscello serpeggiante in mezzo alle roccie, poscia un bove che sta pascolando, ed un cane di guardia che abbaja vicino al bove: più lontano, a destra, un banco sopra cui s'appoggiano due bastoni: a sinistra, una candida pecorella, ed una capra rossiccia. Nel secondo piano un angusto recinto circolare perforato da due finestre, che contiene un legno sacro: sur quella piccola parete, due bastoni o due torcie; più al centro un eminente piedestallo; e sopra un tal piedestallo una statua di bronzo, una Diana, riconoscibile

al turcasso ed alla mezza luna, e portante in mano forse il suo arco, forse una palma, qual ricordanza delle sofferenze di Latona appiedi di un palmisto (1). Dietro alla statua, due pilastri, sopportanti una cornice con due vasi di metallo, e tra i due pilastri un albero che prolunga dinanzi e di dietro la cornice due rami smisurati, carichi di ramosrelli e di foglie. Al piede dell'albero, sopra un sedile di pietre, la pastorella che invigila sopra il bove, il cane, la pecora, la capra, più un altro bove ed un'altra pecora che stanno ancora più in fondo. Lunghi e leggiadri sono i capegli castagnini della pastorella, i quali, dopo formato un ampio nodo sul di lei capo, scendono ondeggianti assai più sotto degli omeri: ha bianca la veste di sopra, rossa la tunica, e stringe in mano un bastone ricurvo, la verga pastorale di quei rimoti tempi. Nel fondo scorgesi un vecchio, mezzo sdrajato e che appoggiasi sul destro gombito. Quei critici, i quali sanno di ogni cosa, affermano che quel vecchio è il padre della pastorella, e che quel vecchio guarda sua figlia, mentr'essa sta guardando a pascere il suo gregge. Sembra più naturale che il pittore abbia voluto rappresentare il nume delle acque le quali occupano il dinanzi del quadro: tale è almeno l'atteggiamento attribuito ai Fiumi; e così tutta la scena sarebbe circondata da un lato dalle acque, come dall'altro lo è dalle rupi e dai boschi.

(1) Beger., *Thes. Brand.*, p. 504; Spanh. ad Callim., *Hymn. in Del.* 210.

Digitized by Google

Ecco quanto contiene questo quadretto, il quale vi lascia una certa impressione di semplicità e di piacere.

La vignetta, comunque più complicata, più bizzarra, e fors'anco più singolare, ha minor pregio sotto l'aspetto dell'arte. Vuolsi ritenere per cosa assai strana che quel gran *Guttus*, quel vaso a lungo becco, coronato di fiori, giaccia sopra una specie di ponte; ma ben più strana si è la statuetta collocata sopra una tavola di pietra: sarebbe forse la dea protettrice di quegli stagni, una locale Giuturna (1)? Oggetti cotanto singolari in mezzo alle paludi ed a vasti cannetti, a qual popolo possono appartenere? Ma tutto ciò è probabilmente parto della sola immaginazione del pittore.

TAVOLA 6.

In mezzo ad un sito dei più camperecci e di roccie apparentemente inaccessibli, ergesi una fabbrichetta assai dilettevole a vedersi per la medesima sua stravaganza. L'unione di un pilastro ionico e di una colonnina senza capitello, sopportante una cornice e dei fogliami, ripetesi per ben due volte. Forse sarà ciò un sepolcro. Scorgonsi qua e là disseminati nel villaggio dei pastori, delle capre, dei montoni, *lucos, nemora, colles; templa, greges cum pastoribus* (2), come li

(1) Virg. *Æn.*, XII, 138 e seg. (2) Plin., XXXV 10; Vitruv., VII, 5.

dipingeva un certo Ludio. A sinistra osservasi una statua grossolanamente scolpita, col petaso in capo, una borsa ed un bastone tra le mani, senza dubbio il Mercurio delle grandi strade, Ἑρμῆς ὁδιος (1). Ma il più singolare si è, che la statua ripetesi simmetricamente in faccia a sè. Il pittore volle forse rappresentare due Mercurj in atto di guardare i due lati di una strada? ovvero gli antichi conobbero anch'essi il fenomeno della rifrazione che ha luogo tra le nebbie dei monti?

Tra gli edificj confusamente disegnati della vignetta, si noterà sopra gli altri quello il cui tetto è posto in guisa, che il lato forma la metà di un frontone con la sua doppia cornice, l'una inclinata, l'altra orizzontale. Tal genere di costruzione sembra fosse in uso presso gli antichi, almeno nella campagna, ed ora non converrebbe più negligere di accordarle un posto, avendo a disegnare qualche città o sito in un antico soggetto.

TAVOLA 7.

Vuolsi, con molta verisimiglianza, che quest'affresco monocromo, interessantissimo, rappresenti la famosa pietra o rotondo obelisco, sotto la cui forma Venere veniva adorata a Pafo, città dell'isola di Cipro.

(1) Gerald., *Syntagm.* IX, p. 306.

Tutte le testimonianze concorrono per renderci sicuri che l'immagine della dea, adorata dai Pafi, non aveva l'umana forma, ma era una pietra bianca piramidale o piuttosto conica (1), una specie di ombellico o di termine (2), finalmente un corpo rotondo, largo alla sua base, e terminato in una punta acuta (3). L'egual simulacro trovasi con forme affatto simili sopra alcune medaglie di Druso, di Trajano, di Vespasiano e di Tito (4). E per il vero, non bisogna dimenticarsi, che la prima speranza concepita da quest'imperatore di ottenere la corona, gli venne data dall'oracolo di Pafo (5).

Noi abbiamo veduto frequenti volte, nei soggetti relativi al culto di Venere, un attributo portato da piccoli Genj avente all'intutto la forma di questa pietra. Fu preso talvolta per una fiaccola, tale altra per uno scettro, spesso per una boccetta di odore; ma paragonando tutte sì fatte pitture con quella che presentemente ci sta sott'occhio, non può rivocarsi in dubbio che un tale emblema non fosse un'immagine in piccolo della pietra pafense (6).

E dall'altra parte, Venere non era la sola divinità che venisse adorata sotto un tal simbolo. Una pietra era pur anco quell'Alaglabale od Eglibal, trasportato da

(1) Maxim Tyr., *Diss.*, XXXVIII.
(2) Serv. *Æn.*, I, 724.
(3) Tacit., *Stor.*, II, 2.
(4) Spanh., *de V. et P. N.*, dissert. VIII.
(5) Sveton., *Tit.*, 2.
(6) Veg. Pittur. serie 2, inv. 147.

Emessa a Roma per ordine dell' imperatore, il qual fecesi sacerdote di questa divinità, che gli prestò il suo nome ellenizzato, Eliogabalo (1). Apollo Cario a Megara (2), Apollo o Bacco Agieo (3), Giove Milichiene e Diana Patria (Ἄρτεμις πατρῴα) (4), l'Amore presso i Tespi, la Cibele di Pessinunte (5), lo stesso Giove Ammone (6), i sette pianeti nelle vicinanze di Sparta (7), e finalmente le trenta divinità a Fere (8), non erano che pietre più o men digrossate. Nulladimeno vuolsi badar bene di non confonderle colle betili (Βαίτυλοι), le quali eran tutte di piccola dimensione, e componevansi in generale di pietre ceraunìche (9), vale a dire di ciò che noi sogliamo oggidì intitolare areoliti.

La Venere di Pafo era la Venere Celeste od Urania; niuna maraviglia quindi se la sua immagine, coperta di geroglifici sotto forme svariate (10), che il genere della pittura in cammei e gli effetti distruggitivi del tempo più non concedono di scorgere chiaramente, è affatto simbolica. Questa massa, in forma di colonetta, ergesi sopra un piedestallo quadrato, fregiato da una benderella; ai due terzi della sua altezza offre una benda che sale all' in sù, e va terminata da un grosso disco, sor-

(1) Herodian. III, 3.
(2) Pausan., I, 44.
(3) Suid., s. v. Ἀγυιαί; Hellad. ap. Phot. *Cod.*, 279; et caet. apud Beger., *Thes.*, *Br.*, t III, p. 50.
(4) Pausan, II, 9.
(5) Tit. Liv. XXIX, 8.
(6) Q. Curt., IV, p. 82; Pausan., IX. 27.
(7) Pausan., III, 20.
(8) Id., VII, 22.
(9) *Mem. dell'Accad. delle Iscriz.*, tom. IX, dissert. 7; vid. et Comment. ad Minut. Fel.
(10) Philost. in Apollon. Tyan., III, 58, et II, 24.

montato anch' esso da una specie di pomo di pino, di fiore in bottone o di fiamma accompagnata alla sua base da tre piccole punte appena visibili. Queste punte sono senz'alcun dubbio i raggi dai quali va incoronata la fronte di Astartea, regina dei cieli e dominatrice delle stelle (1). Eglino sono in numero di tre, sia per alludere alle tre Parche, la nascita, la vita e la morte che si riuniscono nella stessa persona di Venere (2), sia perchè i popoli primitivi dividevano l'anno in tre sole stagioni, primavera, estate ed inverno (3).

Per trovare la ragione della forma intera di questo simbolo, abbenchè una tal ragione sia piuttosto oscura, *et ratio in obscuro* (4), convien ricordarsi che il sole, rappresentato nell'egual modo, è una fiamma, una face, una forza della natura tendente ad innalzarsi; forse non si dovrà eziandio perdere di vista il culto antico del simbolo toccante la generazione, τεκμήριον τῆς γονῆς, e l'uso stabilito nella stessa Pafo, tra gl' iniziati, delle rappresentazioni falliche (5).

Questa specie di obelisco trovasi allo scoperto, circondato da un semi-monoptero, costituito da un muro di sostegno e da colonne ioniche che scorgonsi in numero di quattro, rimanendo nascosta la quinta dalla stessa guglia: tali colonne sopportano una cornice. Da

(1) Seld. *de Diis Syr.*, II, 2 et 4.
(2) Voss., *Idol.*, II, 44.
(3) Averan., *de Mens. Ægypt.* p. 10.
(4) Tacit., *Stor.*, II, 2.
(5) Clement. Aless., προτρεπτ.

ciascun lato della scala, posta nel miluogo, uno zoccolo prolungasi in avanti e sopporta un vase: altri vasi dell'egual forma sono disposti intorno alla cornice: quelli che si scorgono sono in numero di sette, e si può supporre avervene altri due di non visibili. Tutti sì fatti vasi ponno essere altrettante urne da profumo, κίχνοι: si sa quanto questo genere di offerte fosse gradito alla dea, specialmente nella prediletta sua Pafo,

Ubi templum illi centumque Sabaeu
Thure calent arae.

O fors'anche son urne funebri, giacchè il re Cinira e tutta la sua famiglia riposavano a Pafo nel tempio di Venere (1).

Alcuni rami di foglie serpeggiano tra le colonne; una benda attaccasi ad un angolo del muro, ed una canna a nodi appoggiasi sopra la piramide: le canne di Cipro erano rinomate (2), ed una simil canna formava l'attributo degli *aeditui* o custodi del tempio (3). L'edificio sta intieramente circondato dall'acqua: il che vuole senza alcun fallo accennare quel santuario di Pafo, *circumfluum Paphi sacrarium* (4), quel *Palaepaphos*, ove credesi che Venere abbia approdato nell'uscire di mezzo all'onde (5).

Una tal fabbrica è senza dubbio la rappresentazione

(1) Arnob., lib. VII. Petron., 98 e 134.
(2) Plin., XXIV, 11 e XXXII, 10.
(3) Properz., *Eleg*, IV, 7, 20; (4) Apul., *Metam.*, XI.
(5) Pompon. M . II, 7.

approssimativa dello stesso tempio di Pafo, nel quale la pioggia e l'umidità non penetravano, a quanto dicevasi, giammai, benchè fosse allo scoperto (1). Le medaglie ce ne offrono un'immagine affatto eguale: Sopra un tal piano era stato in prima ricostruito da Aeria (a meno che Aeria non fosse uno dei nomi della stessa dea), e poscia rifabbricato fuor di ogni dubbio da Cinira re di Assiria (2).

Tutto ciò che concerne il tempio è incontrastabile; ma le persone poste all'intorno offrono difficoltà più gravi. L'uomo nudo, visibile alla destra, tenente un bastone od un arco, con l'altra mano alzata verso il cielo, e la fronte ornata di tre raggi o di un diadema a tre punte, potrebbe essere Adone, figlio di Cinira e di Mirra, primo re dell'isola di Cipro, ed amante di Astartea o della Venere Tiria (3). La sua acconciatura di capo, tanto potrebbe riferirsi all'epiteto κεραστία, cornuta (4), che davasi all'isola di Cipro, quanto al nome dei suoi abitanti, i Cerasti (5), e così pure all'acconciatura dei Cipri detta Cittara, κίτταρις; e finalmente ai raggi del sole, ch'è al tempo medesimo Osiride ed Adone. Una giovane donna, armata di dardo, col turcasso sugli omeri, ed accompagnata da due cani, mostrasi dall'altro lato: questa figura, incoronata egualmente da

(1) Plin., II, 96; Tacit., *Hist.*, II, 2.
(2) Tacit., *loc. citat.*; Apollod., III.
(3) Cic., *de Nat. Deor.*, II, p. 82.
(4) Plin., V, 31; Zeze, ad Lycophr., 447.
(5) Ovid., *Met.*, X, 220.

tre raggi, potrebbe esser Diana: essa fa un gesto di minaccia, ed Adone, che recavasi al tempio di Venere, sembra darsi alla fuga, imperocchè, secondo alcuni mitologi (1), fu Diana quella da cui venne inviato il cinghiale sotto i cui colpi l'amante di Venere dovette soccombere. Sul davanti del quadro, vedesi una giovane circondata da canne, appoggiata ad una gran pietra, e seduta in mezzo ad una lingua di terra affatto separata da quella su cui ergesi il tempio: vicino ad essa, un cervo in atto di bere, indica che la corrente ond'è attorniato sia un'acqua dolce, e senza dubbio quella del Bocaro o del Sestrachio, nell'onde del quale Venere andava a bagnarsi con Adone (2). Quest'ultima figura ci sembra essere, e non a torto, una delle ninfe del fiume. Alcuni critici vogliono ravvisarvi una Mirra; e per essi, la spada giacente alla base dell'altare di Venere, è quella di cui Cinira ebbe a servirsi nell'uccidere sua figlia; altri vogliono applicare a questi tre personaggi una favola men conosciuta, cioè: gli amori di Adone con la ninfa Eurinome (3), la gelosia di Giove, che fece perire Adone e cangiò Eurinome in pavone; e l'intervento di Diana, che risuscitò il giovane cacciatore, e restituì alla ninfa la primitiva sua forma. Questi miti tornano tanto più oscuri, in quanto che non appartengono alla mitologia greca così propriamente chiamata, ma perdonsi nelle origini orientali di tutte le favole.

(1) Apollod., III. (2) Nonn., *Dionys.*, XIII, 459. (3) Serv., *ad Ecl.*, X, 18.

TAVOLA 8.

Questo gran quadro è formato da due verdi colonne, scanalate, divise ciascuna in tre parti da due anelli; l'architrave per esse sostenuto è di marmo verde, e gialla apparisce la base comune. In questo paesaggio, in cui veggonsi nel primo piano tre isolette, i pescatori son vestiti di bianco; la statua visibile alla sinistra, all'ingresso di un delubro, porta un mantello turchino: sarà Anfitrite, o Giunone, o Venere, divinità tutte imperanti sui mari; il tritone che sta più lontano è di un metallo giallastro. Nel fondo scorgesi una barca verde e gialla con remi paonazzi: a prova sta una figura vestita di verde; rosso è l'abito dell'altra sedente a puppa, e tra l'una e l'altra, vedi un uomo intieramente nudo, con un bastone in mano: egli è senz'alcun dubbio il *portisculus*, in atto di stimolare i rematori percuotendo del suo bastone coloro che allentano la voga: i due altri sono il *gubernator*, a puppa, ed il *proreta*, a prova; da quest'ultima parte sorge l'acrostole co'suoi due scudi (ἀσπίδες); l'aplustro a puppa resta sfornito dei propri. Questa nave s'inoltra verso un lido ove sorgono edifizi, portici, alberi, una colonna atta a servir di faro, e nel fondo un erma. Varie persone vestite di bianco, una delle quali ha in capo un'acconciatura rossa, sembrano vogar ivi a diporto.

Nella vignetta, alcuni edificii formano un gruppo un po confuso, ma trattato in maniera pittoresca.

TAVOLA 9.

Questa figura di Ercolano comprende due soggetti, due quadri diversi. Lo scudo con la testa di Medusa è di color d'oro, sospeso con una bendella violacea. Nel bel mezzo s'innalza una quercia, al cui piede sta un'amadriade armata di ascia, non già, fuor di ogni dubbio, per abbatterne il tronco da cui dipende la vita di lei, ma per difenderlo, e fors'anco per reciderne gl'inutili e parassiti ramoscelli. A partire dalla cintura, questa figura termina nel gusto arabesco in fogliami che protendonsi e si allacciano dall'una parte e dall'altra. Due piccoli palmisti s'innalzano a destra ed a sinistra.

Nel piccolo quadro del fondo osservasi un villaggio egiziano, interessante per il gran numero di piccoli oggetti che racchiude. Avvi primieramente un tempietto *in antis*, senza prostilo, fiancheggiato da due zoccoli sopportanti due coccodrilli; vi si arriva per cinque gradini retti, più un circolare per fare il numero pari di rigore; i due pilastri sopportano un frontone rotondato, con un busto in mezzo ed un serpe di rame sul comignolo. Più lunge, una nicchia con un idolo egizio. All'indietro, un altro edificio, sopra la cornice

dal quale sta accoccolato l'abbajatore Anubi, *latrator Anubis* (1). Finalmente, un asino che porta delle bottiglie di vetro, nelle quali scorgesi contenuto un liquore rosso, s'inoltra verso il lido, e va a precipitarsi nelle fauci di un coccodrillo che lo attende al varco. Un contadino tenta invano trattenere il somaro tirandolo per la coda: l'animale caparbio vuol sempre più ostinato correre alla sua perdita. È un breve apologo in azione.

TAVOLA 10.

Riscontro del precedente affresco: havvi ancora una quercia e due palme, ma nessuna amadriade; la quercia è più rigogliosa, nè mostra abbisognare le sia reciso alcun ramo; nel che vedesi fuor di dubbio la continuazione dello stesso precetto agricolo, messo in allegoria.

Il soggetto della piccola cornice è ancora più complicato: scorgonsi dei recinti fortificati e merlati, un' ampia cisterna a volta, una macchina assai bizzarra con che si attinge l'acqua dalla detta cisterna, ed un uomo che, per muovere la macchina, e posto sotto l'ombra di un gran drappo composto di una quantità di pezzi di pelle o di foglie di palma (2), come le preparavano gli *scenorrafi*, σκηνορράφοι: San Paolo esercitò lo stesso mestiere a Corinto, nella casa di Aquila e di Priscilla (3). Questa tenda è attaccata ad una gran croce; e Tertul-

(1) Virgil. *Eneid.*, VIII, 698.
(2) Plin., XIII, 4.
(3) *Act. apostol.*, XVIII.

liano rimarca con ragione che i gentili, in molte circostanze, onoravano la croce senza sospettare di ciò che facevano (1). Sopra i diversi piani trovansi e quinci e quindi varie torri rotonde e quadrate, come se ne veggono nelle più piccole ville d'Italia. Aveavi a destra un edificio in parte sparito, ma un frammento del quale lascia vedere una ruota appartenente certo a qualche macchina. La scena è animata da alcuni contadini, uno dei quali, armato di lancia, assale un coccodrillo.

TAVOLA II.

Tutti gli oggetti raggruppati intorno a questa svelta colonna scanalata, appartengono con ogni evidenza al culto del dio del vino. Il tirso ed il salterio non lasciano verun dubbio sotto questo rapporto, e la stessa colonna è una forma di Bacco intitolato Pericionio ed Agieo (Περικιόνιος, Αγυιεύς) : i villici onoravano questo nume col piantare nei loro giardini una specie di palo (2). La colonna figura qui per la consacrazione, e l'altare per le offerte. L'oggetto da cui la colonna va sormontata trovasi cancellato quasi del tutto; ed in generale quest'affresco ha grandemente patito, specialmente in ciò che riguarda al colore. Una benderella riunisce in uno stesso modo la colonna ed un albero che allacciasi, per così esprimersi, intorno ad essa. È malagevole distinguere a quale specie appartenga un

(1) *Apol.*, XVI. (2) Massim. Tir., *Serm.*, XXXVIII.

tal albero: s' egli è un olmo, potrebbe ancora esser consacrato a Bacco, come il marito della vite. A Bacco appartien pure quella scala triangolare, simile a quelle in uso oggidì per la vendemmia in qualche parte dell' Italia. Sopra l' altare, in forma di tavola *(mensula)*, scorgesi un piccolo busto: la testa di Bacco, sotto il nome di Cefalenio, era adorata a Metimna (1) ed a Delfo (2). Contro la stessa tavola, sulla quale vedonsi eziandio un vase ed alcune bende, appoggiasi una palma, foglie consacrate ad Iside, a Serapide, e per conseguenza a Bacco (3). A terra avvi una bacchetta, una canna a nodi, ed un libro fasciato di bende. I libri sacri contenevano le preghiere, delle quali i sacerdoti accostumavano leggere le parole affinchè i supplichevoli le ripetessero parola per parola, ad alta voce: da tal uso traggono origine le seguenti espressioni: *Dictata verba* (4); *Dictat pia verba sacerdos* (5), e *Praeire aliquem* od *alicui*. Per ciò l' imperator Claudio, dopo un tremuoto di terra o di qualsiasi altra pubblica sventura, recavasi innanzi ai rostri, come sovrano pontefice, ad intimare al popolo le preci che la moltitudine dovea recitare: *Pro rostris populo romano praeibat* (6). Questo libercolo, in cui volsi lamentare di non poter leggere,

(1) OEnom. apud. Euseb., *Praep. evang*, V, 36.

(2) Pausan., X, 19; vid. et Beger., *Thes. Brand.*, t. III, p. 239 e seg.

(3) Apul., *Met.*, X ed XI; Spanh., ad Callim., *Hymn. in Delph.*, 210.

(4) Giuven., *Sat.*, VI, 391.

(5) Valer. Flacc., *Argon.*, I, 688.

(6) Sveton., *Claud.*, 22.

abbraccia quindi le *Indigitamenta* (1), il libro pontificale del culto di Bacco.

TAVOLA 12.

Questi tre piccoli paesaggi rappresentano delle ville e dei giardini circondati di acqua. Uno di questi edificii, che chiamavansi pretoriani a motivo della loro importanza, va sormontato da una cupola, ed è costruito sopra un solido sorretto da specie di contrafforti. Altri ve ne hanno che siedono sopra i pali. I Romani avevano un gusto deciso per questa sorta di abitazioni acquatiche, senza dubbio in causa della freschezza che vi godevano nella stagione estiva. Gli scrittori dell' epoca imperiale sono zeppi di declamazioni contro sì fatta specie di moli o di dighe, che restringono i mari ed i laghi, e li vanno disputando ai loro naturali abitatori.

Contracta pisces aequora sentiunt:
Jactis in altum molibus (2).

Le torri, che si rimarcano in quasi tutti i paesaggi di Ercolano e Pompei avevano offerto dei mezzi di difesa in tempo di guerra; in tempo di pace, servivano di soffitte o di granai, ed erano acconcissime per un tal uso, imperocchè, giusta i precetti degli agronomi,

(1) Aul. Gell., XIII, 22.

(2) Oraz., *Carm.*, III, 2, e II, 18; vid. et. Sen., *Cont.*, V, 5; Svetonio, *Calig.*, 17; Sidon. Apoll. *Epist.*, I, 5; Plin. giuv., *Epist.*, V, 6.

le finestre andavano aperte verso il settentrione, e vi si saliva col mezzo di scale portatili (1).

Il nume collocato sopra un alto piedestallo può essere un Ercole, come quello esistente nel porto di Sorrento (2), od una divinità marittima, come Glauco, Palemone, o fors' anco lo stesso Nettuno.

I varii personaggi, occupati nelle diverse dipendenze del podere, sono senz' alcun dubbio gli schiavi degli affittanzieri; taluni portano delle mutande, genere di vestito che credevasi adottato molto più tardi dai Romani, ed andò poscia proibito da Onorio nelle città (3). Resta intanto provato che i contadini della Campania se ne servivano sino dai tempi di Tito, ed anche prima.

I fogliami e gli ornamenti che incorniciano il paesaggio del centro sono di gusto rimarcabile. Si osserverà particolarmente l' elmo in forma di testa di bue, avente un anello tra i denti: è la testa di un animale a quattro corna od anche a sei.

TAVOLA 13.

Un porto antico dipinto da un pittore degli antichi tempi, è sempre oggetto molto interessante: la mancanza di monumenti così autentici ha dovuto farsi sentire lunga pezza ed in modo penoso ai pittori moderni, che lavoravano con un po' di coscienza, e che vedevansi

(1) Colum., I, 6.
(2) Stat., *Sylv.*
(3) *Cod. Theod.*, L. 2, *de Habitu quo uti oport. int. Urb.*, et ibi Gothofred.

ogni giorno nella necessità d'immaginare, di creare le vedute di oggetti, sopra i quali non possedevano per il fatto veruna positiva nozione. Tale imbarazzo cessò dal momento in cui gli scavi di Gragnano ci hanno prodotto questo leggiadro affresco: ciò noi diciamo però in quanto al punto particolare che ci viene occupando. La scoperta sarebbe, a dire il vero, vieppiù preziosa, se il minimo indizio manifestar potesse in essa la rappresentazione esatta di qualche porto particolarmente celebre nell'antichità: le conghietture dei critici s'aggirarono alternativamente sopra Ostia (1), o sopra un porto del golfo di Napoli (2): ma tutte le nostre ricerche a questo riguardo non ci produssero altro che incertezza.

Sul primo piano, alla sommità di uno scoglio, avvi una torre in rovina che poteva servir di faro: alcune barche passano dallo scoglio alla città, di cui vedesi aprir la porta sopra un passeggio circondato da portici. Più lontano si sviluppa lo stesso porto, formante un semicircolo terminato da due moli, o *progressus* (3), giacenti sopra archi vastissimi destinati senz'alcun dubbio a rompere l'impeto delle onde. Ognuno dei due moli sostiene un arco di trionfo od una porta di semplice ornamento, sormontata da tritoni, i quali suonano la conca, e da mostri marini di varia specie. Tutto l'arco del porto è decorato di alti pilastri sostenenti alcune statue,

(1) *Vet. Lat.*, XI, 2.
(2) Strab., V, p. 376 e seg.
(3) Vitruv., V, 12.

prima tra le quali mostrasi un Priapo. Questo nume, in effetto, era il guardiano ed il protettore dei porti, e chiamavasi Λιμενίτης, Λιμένων δαίμων, etc. (1). Gli altri son senza dubbio Mercurio, come dio del commercio, Diana Limenesiana (2), e Venere Filormisteria (3). Questo genere di decorazione concede alle città antiche un aspetto del tutto particolare: esso diversifica e taglia quelle linee orizzontali, quei terrazzi piani che sin qui si sono riappresentati, quando per altro non abbiasi pensato di mettervi delle freccie o delle cupole moderne.

Nel fondo, scorgesi un tempio probabilmente esastilo, il cui frontone va degno di nota in quanto che siede sopra tre piccole arcate: e più lunge eziandio v'hanno dei portici, dei fori, delle torri merlate, un profluvio di pubblici e privati edifizii. Rimpetto al porto, rimarcasi una cittadella imponente, posta con molta probabilità sopra qualche isola, e finalmente tra il porto e la cittadella, quattro navi coperte da una specie di tenda, *Cilicia vela* (4), come ne portavano i navigli mercantili senza ponte, ad oggetto di preservare le mercanzie. Un vecchio, curvo sul suo bastone, scende lunghesso il ponte chiamato ἀποβάθρα, esistente tra una di queste navi ed il lito (5).

(1) *Antol.*, I, 56, 4 ad 12.

(2) Call., *Hymn. in Diun.*, 39 e 259.

(3) *Antol.*, I, 31, 5.

(4) Veget., *de re milit.*, IV, 3; Varr., *de R. R.*, II, 11, 12; Virg. *Georg.*, III, 313.

(5) Jungerm. ad Poll., I, segm. 93; Long., *Pastor.*, 2.

V' hanno in questo disegno alcuni errori di prospettiva, essendo esso veduto dall'alto, e nel genere di ciò che viene chiamata la prospettiva cavaliera: porge evidente, a cagion di esempio, che le colonne e le statue non isminuiscono bastevolmente di grandezza a misura ch'esse si portano in piani più rimoti: ma questi stessi errori sono d'altro canto vantaggiosi, imperocchè ci offrono un'idea ben distinta degli oggetti più lontani. Se questo pezzo possede qualche pregio come opera dell'arte, ne ha molto di maggiori come documento, o come monumento storico.

Nella cornicetta, la statua seduta sopra un grande zoccolo cilindrico, armata di clava ed incoronata di raggi, dev'esser Ercole, che vien confuso col Sole (1), o Giove Limenoscopio (2): giacchè Giove porta talvolta la clava. La magnifica villa, composta di un corpo di case e di due ali, con due piani abbelliti da colonne, appartiene al genere di edifizii, che chiamavansi *trichora*, τρίχωρα. Può darsi che sia un ginnasio; imperocchè delle statue che decorano l'argine, due sono equestri, un'altra offre l'attitudine di un corriere (3); e nel centro si ravvisa una donna con le mani appoggiate sul capo di un fanciullo, come Ino col figlio suo Melicerta, in onore di cui s'instituirono i giuochi istimici (4).

(1) Alcandr., *Tabul. Heliac.*; Cuper. in Arpocr., p. 56.

(2) Callim.

(3) Vitruv., V, 1 ed 11; VII, 5.

(4) Pausan., I, 44; II, 1 e 2.

TAVOLA 14.

Questo paesaggio è di un merito superiore ai precedenti per l'esattezza del disegno e per l'effetto generale della pittura. Nel primo piano avvi una spiaggia in cui vedesi, a manca, un piccolo edifizio quadrangolare addossato ad alcuni alberi, rimpetto al quale s'alza un palo, che sembra dover sopportare un faro: presso al palo sta un uomo rivolto verso il mare. Dall'altra parte del quadro aveavi un secondo edifizio, attorno a cui giacevano roccie ed arbusti che forse avrebbero fornito qualche indizio sul luogo della scena, se questa porzione del quadro non fosse stata quasi intieramente distrutta. Qualunque sia un tal lido, è certo ch'ivi vengonn ad approdare quattro navi, cariche, a quanto sembra, d'uomini, di mercanzie, e senza dubbio di bottino, imperciocchè quella da cui l'altre van precedute porta con seco il simbolo di una spedizione avventurosa, un ramo di alloro od una palma sulla puppa (1). Sì fatte navi non appajono munite che di un solo ordine di remi in qualunque maniera venga intesa una tal espressione. Le loro prore hanno la forma del volto umano o quella della testa di un animale mostruoso. Tali emblemi servivano a far distinguere le navi in una flotta, e corrispodevano al nome imposto alle medesime, cioè il Toro, il Capretto, l'Ariete, etc. Egualmente vedesi nella flotta

(1) Scheffer., *de Milit. nav.*, IV, 2.

di Enea, la Pistrice, la Chimera, la Scilla, il Centauro, il Tigre ed il Tritone (1). Pochi nulladimeno sono gli artisti ed i critici che abbiano creduto marcata la forma dell'animale quanto si scorge in questo luogo. Dall'altra parte ei non si vuol confondere sì fatta forma ed il nome del vascello, παράσημον, con ciò che chiamavasi la *tutela*, vale a dire, la divinità sotto la cui protezione era posto: l'immagine di una tale divinità solevasi scolpire alla puppa. Era una Minerva per la nave di Ovidio, intitolata il Caschetto (2); ed una Venere per la nave di Paride (3). La prima di queste navi ha uno sprone, un rostro ben appariscente nella fronte dell'animale; vedesi inoltre ad innalzarsi sopra un tal rostro un collo di oca o di cigno, locchè intitolavasi il *chenisque*, venendo collocato in tal luogo come augurio favorevole. Le barriere che veggonsi sui fianchi della nave, corrispondenti ai nostri bastingaggi, chiamavansi le sponde, τεῖχος: si cuoprivano di pelli: qui poi sono anche guarnite con gli scudi dei soldati dai quali vien presidiata la nave.

L'ultimo piano del quadro offre una plaga, rimarcabile per il numero degli edifizii e delle fabbriche eleganti che lo cuoprono: ell'è forse la ricca contrada che le quattro navi hanno poco dianzi spogliata. Le torri, poste sulle sommità più elevate, sono senz'alcun dub-

(1) Virg. *En.*, V e X. (2) Ovid., *Trist.*, I, 9. (3) Potter., III, 15.

bio destinate ai fuochi dei segnali, *ignes praenuntiativi:* i Greci chiamavano siffatti edifizii φρυκτώρια.

TAVOLA 15.

Al pari della maggior parte dei paesaggi ch'empiono le tavole di questa serie, le due presenti vedute di campagne adorne di edifizii non addomandano veruna descrizione e non danno luogo ad alcuna ricerca o disquisizione, sia estetica, sia archeologica. E che cosa poi potremmo rimarcarvi? Un tetto di padiglione quasi chinese, e che qui non si attendeva di dover trovare? poscia alcuni errori di prospettiva, ai quali egli è ormai di mestieri l'avvezzarsi? Tiriamo innanzi.

TAVOLA 16.

Queste bizzarre costruzioni sono senza dubbio dovute al capriccio del pittore. La prima ha gallerie coperte o *crittoportici* (1), e terrazzi all'aria aperta o *hypaethres* (2), le due passeggiate cotanto gradite agli antichi: vi si veggono eziandio boschetti di pioppi o di cipressi: il tutto in una isolletta, sopra una roccia, dalla quale s'innalzano due di quelle travi alle quali attaccavansi le navi e venivano chiamate *tonsillae* (3). Nel fondo, a destra, discende una galleria rassomigliante ad una delle nostre montagne russe; alla

(1) Plin. jun., *Epist.*, II, 17.
(2) Vitruv., V, 11.
(3) Fest. s. v. *Tonsilla.*

sinistra, un edifizio in quattro piani ricorda il *Septizonium* di Roma (1), e tutte quelle costruzioni, minacciose per la pubblica sicurezza, che fecero limitare a 70 ed a 60 piedi l'altezza dei fabbricati (2).

Nella secouda pittura, di un gusto alquanto rozzo, scorgesi, presso un tempio ionico di Diana, decorato da una larga mezza luna, una donna ignuda offerente la libazione sopra un altare, innanzi ad un ermete deforme, mentre un uomo, interamente vestito, e coperto di cappello, suona un doppio flauto. Avvi eziandio un altro uomo al piede di un albero, ed in una parte pressochè cancellata, una seconda donna ignuda. I sagrifizii che potevano essere offerti dalle persone ignude erano quelli dei lupercali (1) e gli altri di Belfegor o di Priapo (4). Il pittore ebbe forse la semplice intenzione d'indicare le ninfe che vengono a frammischiarsi nei giuochi dei pastori.

TAVOLA 17.

Queste due pitture sono rimarcabili per l'assurdità e contraddizioni esistente nella prospettiva: esse ricordano la famosa stampa nella quale Hogarth pigliar volle il diletto di violare buffonescamente tutte le regole matematiche dell'arte del disegno. Si osserverà soltanto

(1) Svet., Tit., 1; Minut., *de Sepulc.*, sez. II.

(2) Aurel. Vitt., XIII, §. 13; Lips. ad Tacit., *Ann.*, XV, 43.

(3) Ovid., *Fast.*, II, 358 e 359.

(4) Braun., *de Vest. hebr.*, I, 1, §. 4; Voss., *Idol.*, II, 7; Maimon. *de Idol.*, III, 2 e 7.

nella prima, due leggiadre figure di donne ignude, sostenenti un fardello sulla loro testa, forse due bagnajuole o lavandaie. Alcuni critici le suppongono statue di ninfe. Nell'altro quadro, vuolsi rimarcare la base di quelle torri o di quelle case, formate in atticurgo, vale a dire in declivio: una tale usanza dovea dare grande solidità ai fabbricati rustici.

TAVOLA 18.

La specie di rotonda a due piani, visibile nel centro del quadro circolare, sarà forse un tempio, ma con maggiore probabilità un mausoleo. L'immagine del delfino innalzantesi sopra la riva, ricorda il delfino di bronzo che vedevasi in Elide, nel luogo medesimo ove celebravansi i giuochi olimpici (1). Il delfino per cui Telemaco andò salvo, stava scolpito sullo scudo di Ulisse (2), ed in seguito un tal pesce formava il simbolo della città di Taranto.

Nel secondo paesaggio, si rimarcherà la specie di tenda o tettoja che garantisce dalle ingiurie del tempo il terrazzo di una torre.

(1) Paus., VI, 20.

(2) Beger., *Thes. Brand.*, p. 40 e 225

TAVOLA 19.

Questo quadro rotondo forma il riscontro di quello veduto nella tavola precedente. I due tempietti hanno nel loro complesso qualche cosa di strano. Il *cornucopia* da cui il frontone degli stessi va sormontato, indica senza dubbio la fertilità del paese voluto rappresentare dal pittore. La specie di pertica, piantata innanzi alla porta di uno dei due templi, sembra essere un albero di nave col disco che serviva di gabbia o di coffa: forse egli sta qui semplicemente come osservatorio per veder giungere i navigli; ma torna in acconcio di rimarcare che solevasi piantare un palo consimile anche innanzi al cenotafio di quelli ch'erano morti lontani dalla lor patria: Di conseguenza i due piccoli edifizii sarebbero due cappelle sepolcrali. Del resto, questa piccola fabbrica è molto peritamente condotta.

TAVOLA 20.

Qui scorgesi il mare diviso in vari compartimenti col mezzo di palancati e di pali che sostengono vari edifizii, e per insino alcune torri, due delle quali vanno unite tra di esse mediante un ponte ad un solo arco di grande arditezza. Noi abbiam già favellato del lusso che gli antichi spiegavano nelle fabbriche innalzate presso le sponde del mare. Lucullo faceva tagliare un

monte per introdurre un Euripo e dei mari intieri nei propri domini (1); le sue valli marittime, luoghi ov'egli serbava e nutriva il pesce di mare, ricevevano alla lor volta e rigurgitavano i salsi flutti (2). Si può quindi supporre che l'artista ci offra qui l'immagine di uno di quei vasti stabilimenti ove gli antichi praticavano in grande l'arte sconosciuta ai moderni Europei e conservata dai soli Chinesi, di porre in un chiuso ed ingrassarvi il pesce di mare. Sul dinanzi vedesi un tempietto tetrastilo; e sopra uno zoccolo elevato, la statua di un uomo coperto il capo d'ampio petaso e tenente una patera nella mano sinistra. Siccome la patera di Ulisse vedevasi tuttavia, al principio dell'era nostra, nel tempio di Minerva, a Circei (3), se n'è concluso, un po' forse arditamente, che una tal statua rappresentasse Ulisse in atto di sagrificare a Minerva.

La piccola vignetta offre una ben curiosa veduta delle maremme giacenti presso le sponde del Nilo: le case egiziane, fabbricate di canne, offrono non lieve rassomiglianza con gli edifizii chinesi, particolarità la quale può risvegliare un celebre paradosso. L'ibis, dal becco ricurvo, il coccodrillo, le anitre, sono gli abitanti di quei paduli. Vi si rimarca un numero sterminato di funghi grandissimi o fors'anco di foglie e di fiori di loto.

(1) Plin., IX, 54.
(2) Varr., *de R. R.*, III, 17.
(3) Paus., VIII, 4.

TAVOLA 21.

V' hanno in questi cinque paesaggi poce cose rimarcabili delle quali per noi non siasi già favellato. Il tempio col frontone triangolare rettangolo; il molo che, decorato con statue od archi di trionfo, spinge i suoi sei archi nel mare, per proteggere una rada, o semplicemente per offrire un luogo di fastosa passeggiata: la tenda sospesa ad una specie di croce; tutti siffatti dettagli, in una parola, hanno già figurato nelle piccole composizioni per noi precedentemente esaminate. Il quinto quadro, il di cui fondo è oscuro, offre solo qualche nuova particolarità: i panneggiamenti incrocicchiati sopra i fianchi della torre, dimostrano sino a qual punto giungeva presso gli antichi, l'uso di ciò che noi chiamiamo festoni, impiegati come decorazione religiosa. La statua di Nettuno col tridente è interessante per la sua bizzarra posizione. Tale pittura non è monocroma, e gli alberi vi son dipinti con colori naturali.

TAVOLA 22.

Noi vediamo novellamente varie costruzioni marittime di osservabil grandezza, alcune torri i cui merli hanno la forma di piramide rovescia, raramente riprodotta dagli artisti moderni, benchè sembri di frequente adoperata

presso gli antichi; una cappella il cui prostilo non ha che due colonne, sta intieramente nel primo piano: rimpetto al tempio, un cane munito di collare, *millus* o *maelium* (1); quest'animale, la cui testa è affatto fuori di proporzione col suo corpo, sembra essere il custode del sacro edifizio.

TAVOLA 23.

Siffatte fabbriche, di assai complicata costruzione, sembravano formare la *villa pseudo-urbana* descritta da Vitruvio (2). S'innalza essa in due piani al pari della villa toscana di Plinio, che può contemplare i propri giardini dall'alto e dal basso: *Alia viridia superioribus inferioribusque fenestris suspicit, despicitque* (3). Le sale conviviali, *coenationes*, stavano nell'appartamento superiore.

TAVOLA 24.

Quantunque il talento del pittore sia poco notabile ed il colorito abbia gravemente sofferto dalle ingiurie del tempo, pure un tal affresco non è meno interessante a motivo dell'importanza del soggetto. Egli è un doppio conflitto navale. Da un lato le due navi manovrano per potersi accostare colla prua contro la puppa, ed i soldati tumultuariamente s'apparecchiano per venire alle mani. Dall'altro, la vittoria è già dichia-

(1) Varr., *de R. R.*, II, 9. Vid. et Ulpian., L. 13, *de Usufr.*
(2) *De Archit.*, VI, 8 e V, 11; (3) Plin., jun., *Epist.*, V, 6.

rata, ed una delle due navi, spezzatasi sopra uno scoglio ed incendiata, va volando a fondo. Un personaggio mezzo ignudo, una donna, fugge sola dal grembo delle fiamme. Un isolotto separa le due azioni. Sopra di questo scorgesi un piccolo edifizio con la statua di Nettuno, e due guerrieri che, sfuggiti alla distruzione del sommerso naviglio, cercano di aggiungere l'altra nave del loro partito.

Ma sventuratamente, riflettuto all'indecisione della pittura ed al pessimo stato in cui trovasi, riesce impossibile di trarre da un tal monumento qualche indizio proprio a rischiarare la questione tanto controversa degli ordini dei remi delle antiche navi. Noi dunque non sentenzieremo qui, nè a pro di coloro i quali credono che le biremi, triremi, ec. possedessero parecchi ordini di remi sovrapposti gli uni agli altri perpendicolarmente, triangolarmente o diagonalmente; nè in favore di quelli che suppongono, vista la meccanica impossibilità di sì fatta disposizione, doversi intendere per il numero degli ordini dei remi il numero dei rematori collocati a ciascun remo, od il numero dei banchi dei remigatori della nave. Noi lascieremo la questione nello stato in cui l'hanno posta le triremi della colonna Trajana e delle medaglie, ed i trattati *ex professo* sullo stesso argomento (1).

(1) Montfauc., tom. IV, part. II, lib. II, 4 ed 11, tav. 136, 137 e 138; Desland., *Essai sur la marine des anciens*; Zeno, Annot in Fontan, *Eloquenz. Ital.*, tomo I, p. 42, n.° 6; vid. et. Voss., Meibom., Scheffer., Palmier., Fabrett., etc.

Ci faremo soltanto a notare che, in due delle nostre navi, v'hanno alcune aperture per i remi τρῆματα, τρυπήματα, ὀφθαλμοί, ἔγκωπα, le quali sembrano essere indicate al di sopra dei remi che realmente funzionano: se la posizione di quei fori è perpendicolare ed obbliqua, ciò non è dato a decidere: però sembra esservi un certo indizio a favore di quelli che vogliono vi fossero parecchi ordini di remi effettivi: giacchè si sa che per combattere usavasi generalmente di levare il primo ordine di remi, il quale non serviva che per la corsa (1).

Altre interessanti particolarità della nostra pittura sono ancora gli scudi che presidiano i fianchi della nave: ed i quali non vi erano il più di sovente collocati che per servire al conflitto (2). Si può eziandio osservare l'esistenza del ponte καταφραγμα, da cui i remiganti van coperti. E son degne pure di nota le macchine e le armi dei combattenti, una torre alla puppa di una nave, i suoi due lunghi speroni a prua, l'insegna che porta l'aquila romana: poscia un piccolo padiglione ed una donna accanto al medesimo. Ma nulla di tutto questo serve positivamente ad indicare Azio, od il combattimento del capo Piloro tra Sesto Pompeo ed Agrippa, nè veruna altra delle battaglie navali maggiormente celebrate dalla storia.

(1) Plut., *Anton.* (2) Id., *Lisandr.*

TAVOLA 25.

Ecco uno di quei giardini, tracciati col compasso e la corda, che tanto piacevano ai Romani quanto ai nostri progenitori. Solevan formarsi di arbusti tagliati con le cesoie, e di verdi graticciate, in copia quasi eguale agli arbusti. L'arte di abbellirli avea le sue regole, e chiamavasi *ars topiaria* (1), od altrimenti *topia* (2). Plinio il giovane ci ha lasciata la descrizione di un giardinetto di questo genere, ove aveanvi e cacciatori, e cani, e lepri, il tutto formato di bosso; possa Fidia perdonargli di vero cuore! Sì fatte cose erano tenute in sommo pregio, e quel dilettante, cui non era concesso di possederle in fatto, le faceva dipingere sopra le pareti del suo ricinto, ch'egli in questo caso soleva chiamare il *viridarium*. In sì fatti abbellimenti, l'amore della simmetria era spinto a tale un punto, che il pittore, avendovi a rappresentare degli uccelli, li disponeva simmetricamente negli emicicli e sopra i pergolati, come se stessero per riscontro gli uni degli altri. Nel gusto romano eravi alcun poco del secolo di Luigi XIV; ma l'arte greca, ne sien rese pur grazie a tutte le divinità di Atene e della Ionia! l'arte greca non ha mai per buona ventura prodotto nulla di eguale.

(1) Plin., XXXV, 10. (2) Vitruv., VII, 5.

TAVOLA 26.

Noi abbiamo favellato in altro luogo e molto alla lunga, dei Pigmei e dei loro combattimenti contro le gru. Qui si scorge un di sì fatti nani ch'esce sano e salvo da una lotta assai sproporzionata contro un coccodrillo, ma però abbandonando al mostro uno de' suoi compagni. Altri Pigmei assistono con aspetto molto indifferente a quella tragica scena. Veggonsi a destra ed a manca edifizii che ben si attagliano alla statura del popolo del paese; e tra sì fatti edifizii osservasi un tempio tetrastilo, con frontone rotondo, fiancheggiato da due sfingi egiziane.

L'altra parte della tavola rappresenta alcune fabbriche pittoresche, tra le quali vuolsi notare un doppio colonnato che si spinge ben innanzi, e di cui difficilmente spiegherebbesi l'uso ove non si sapesse che gli antichi popoli dell'Italia, al pari degli odierni abitatori di un tal paese, si servono di egual porticale in luogo di pergola per appendervi i rami di vite. Il mare è visibile nel fondo, come pure una statua sopra il lido.

TAVOLA 27.

Gli edifizii rappresentati dal primo affresco sono supposti lontani dalle città, e giacenti in un paese ove ogni abitante deve provvedere alla propria personale difesa.

Ecco il perchè ciascuna di siffatte abitazioni va accompagnata da una torre. Ognuno saprà penetrarsi quanto una consimile costruzione fosse necessaria in mezzo alle guerre crudeli e depredatrici dei tempi antichi. La moderna Grecia, angustiata da eguali vicende, ha dovuto valersi degli stessi mezzi; sicchè veggonsi ancora degli πύργοι nei medesimi luoghi ove, all'epoca d'Ippocrate e di Galeno, non ve ne avea neppur uno. L'appartamento occupato dall'ultimo piano delle torri era fresco in estate, caldo nel verno. Noi vediamo nella tavola una delle lor cime ombreggiata da una tenda; altra poi possede un tetto avente qualche somiglianza con quello del monumento coragico di Lisicrate, tanto impropriamente denominato la Lanterna di Demostene.

L'altra cornice presenta, in mezzo a pittoresche costruzioni, una nuova scena di Pigmei: ciò che v'ha di più singolare, è il nano o la statua nana collocata sopra una specie di sfera: nulla v'ha che indichi positivamente qual fosse qui la particolare intenzione dell'artista.

TAVOLA 28.

Questa pittura trovavasi sopra il muro meridionale del *viridarium* nell'edifizio detto la Casa della seconda fontana, edifizio cui converrebbe assai meglio il titolo di Casa dei paesaggi. Il soggetto dell'affresco è un porto col suo molo, i suoi templi, le sue torri di difesa e le sue case sparse per la campagna: il molo fabbricato ad archi era

una costruzione che gli antichi mettevano innanzi ai loro porti, com'ebbe non è guari ad osservare Fazio, architetto napoletano, nello scopo di tenerli preservati dalle sabbie che libeccio, vento il qual soffia quasi costantemente sulle spiaggie dell'Italia, vi avrebbe ammonticchiato. Gli archi a giorno lasciavano passare la corrente ed il limo ch'essa suol convogliare, mentre le pile costituivano un riparo idoneo a garantire le navi. I Greci seguivano l'egual metodo, come può ancora vedersi dagli avanzi dei moli di Eleusi e di Delo.

Gli edifizii son qui assai meno fantastici che non in diverse altre pitture di Pompei; e forse rappresenteranno qualche piccolo porto della costa napoletana. I personaggi veggonsi appena tracciati; ed il turchino del cielo all'orizzonte, che secondo l'usanza è molto alto, malagevolmente può distinguersi dall'azzurro del mare.

TAVOLA 29.

Quest'insieme piramidale di templi e di svariati edifizii, dipinti sovra un'ala di muro giallo, nell'*hospitium* della Casa delle fontane, è non solo dilettevole all'occhio, ma disposto eziandio con arte tale da far dimenticare facilmente alcuni errori di prospettiva. Tale è l'effetto dell'ampie macchine architettoniche disposte sopra un suolo a scaglioni, ed in situazione atta a dominare tutto il paesaggio. Se il vasto tempio da cui la collina va incoronata fosse il santuario principale della divinità, la

Minerva Propilea di Delfo, la Diana Propilea di Eleosi; in questo caso osservate come le dimore dei sacerdoti ed il *sacellum* di un ordine inferiore ottimamente si raggruppano ai piedi della dea protettrice. Il nomero delle dipendenze di un tempio rinomato andava sempre crescendo coi miracoli della divinità principale: i voti strappati nei momenti di angoscia e di affanno le moltiplicava ad ogni istante; Bellona possedeva in Roma un vasto tempio, quando Appio Claudio sclamò nel suo vecchio latino, levando le mani al cielo: *Bellona, si hodie nobis victoriam duis, ast ego templum tibi voveo!* « Bellona, se tu oggi ci accordi la vittoria, io prometto di erigerti un tempio! »

Non sarebbe impossibile che il pittore avesse qui rappresentato il tempio della Fortuna di Preneste, eretto od abbellito da Silla: giacchè quell'edifizio era situato appunto sopra una sommità; ed una moltitudine di dipendenze, tra le qnali vedevasi un serapeone, erano venute aggrupparsi appiedi del principal monumento.

Il secondo quadro contiene una di quelle cappellette che costruivansi sopra le coste del mare, ed ove i marinai avanzati dal naufragio venivano a sospendere i loro umidi vestiti. Forse le due figure, ora mal a pena distinguibili, esistenti sul primo piano, rappresentavano un naufrago ed il sacerdote che lo riceveva sopra la soglia. Nel fondo, si scorgono le case dei sacerdoti e tutti gli altri accessori del *sacellum*.

TAVOLA 30.

Questo gruppo architettonico ornava altravolta le mura della critta di Eumachia. La bella colonna dorica scanalata ed isolata, a triplice piedestallo, spicca mirabilmente sopra il frontispizio dei circostanti tempietti e la verdura degli alberi. Simili effetti dovevano in realtà presentarsi ad ogni passo negli antichi edifizii: e noi, nelle nostre pitture, appena sappiam concepirli!

Il secondo quadro rappresenta una specie di torre quadrata, cui sormonta un tempietto rotondo a tetto acuminato, sollevantesi sui margini: tale edifizio, il quale è fuori di dubbio una tomba, viene in parte circondato da doppia muraglia formante un corridoio circolare, chiuso mediante inferriata. È malagevole di formarsi un' idea intorno all'uso di siffatta costruzione, che nulladimeno potrebbe esser l'ingresso od il viale della critta funebre.

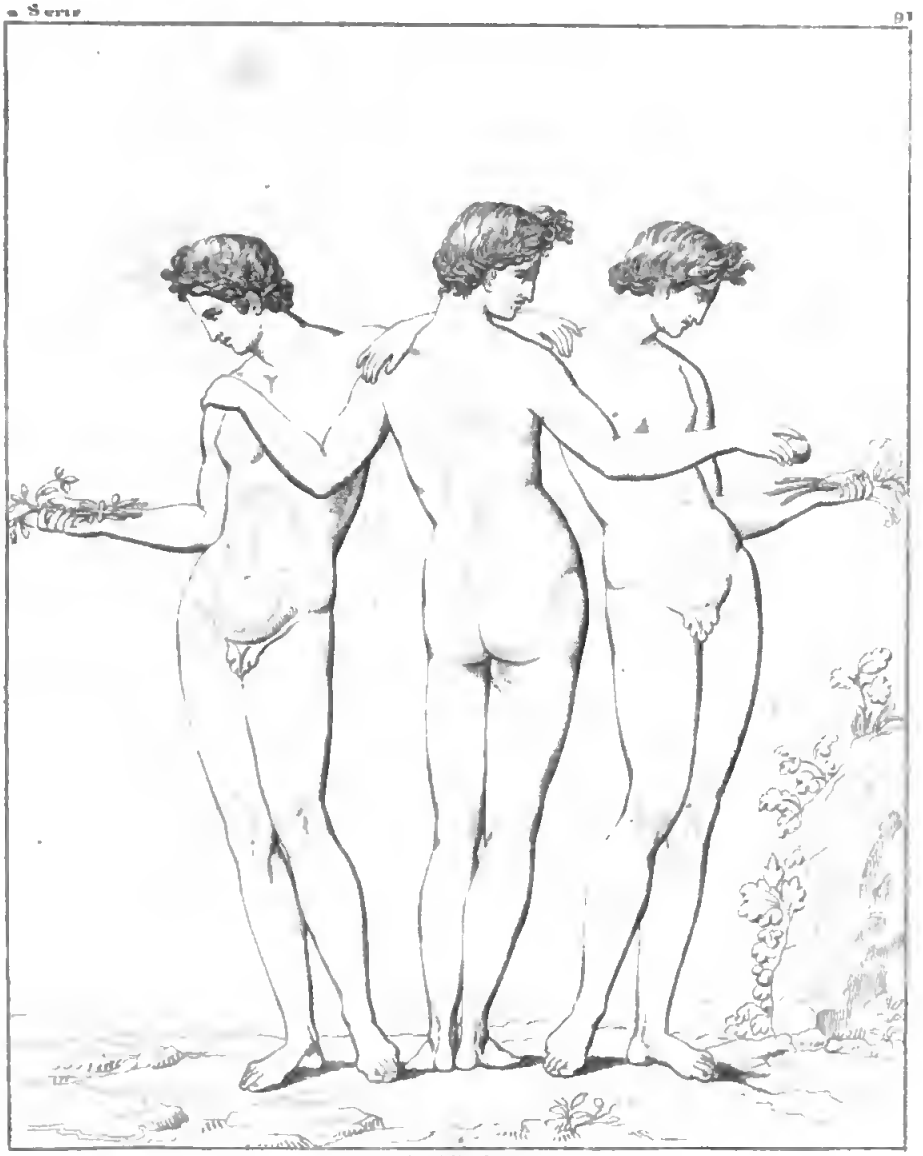
FINE DELLA 5.ª SERIE DELLE PITTURE E DEL III VOL.

VA1
1541381

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google



A d'EVI PGI

LE TRE GRAZIE

Digitized by Google

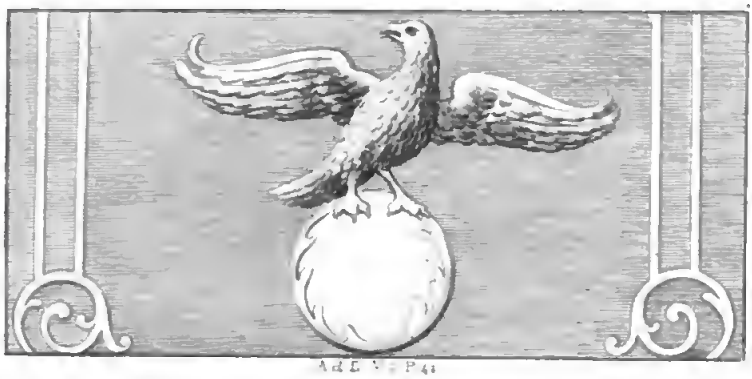
SACRIFICIO DI IFIGENIA.

Digitized by Google

MELLAGRI

Digitized by Google

M B V 3 P. 36

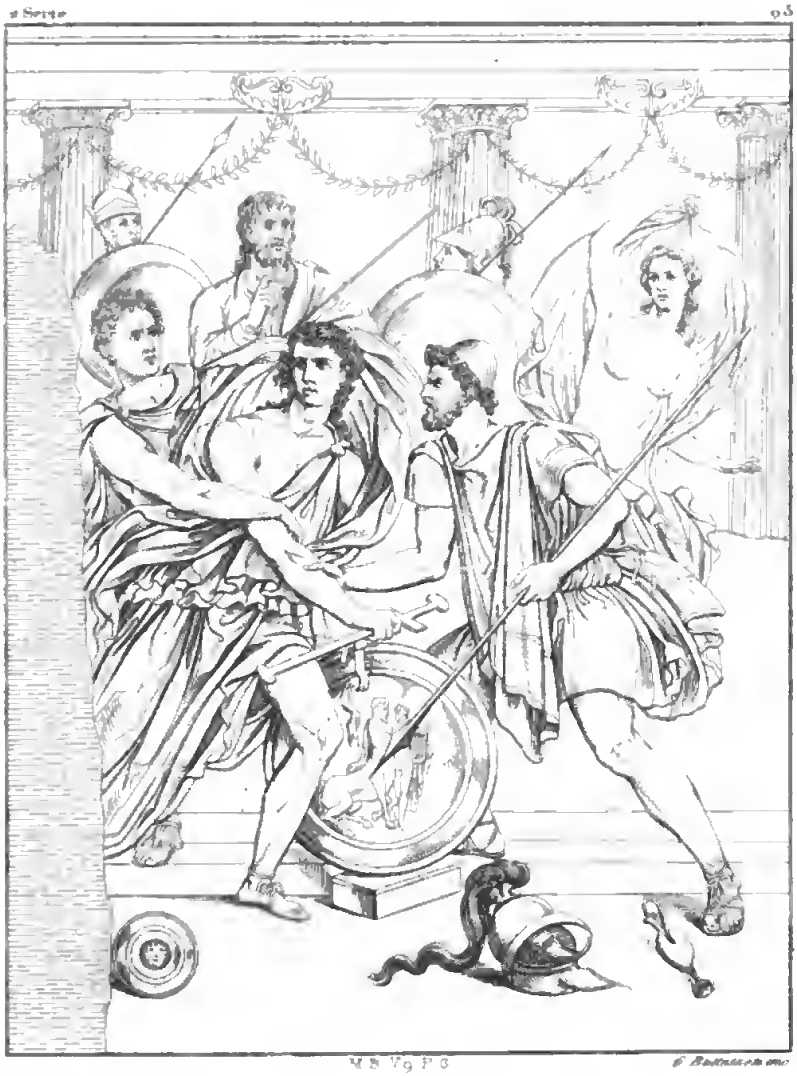


A d E V 3 P 41

MARTE E VENERE

Digitized by Google

Digitized by Google



ACHILLE IN SCIRO

M B V. 9 P 38

CERAMICHE E DISEGNI

PERSEO E ANDROMEDA

Digitized by Google

Digitized by Google

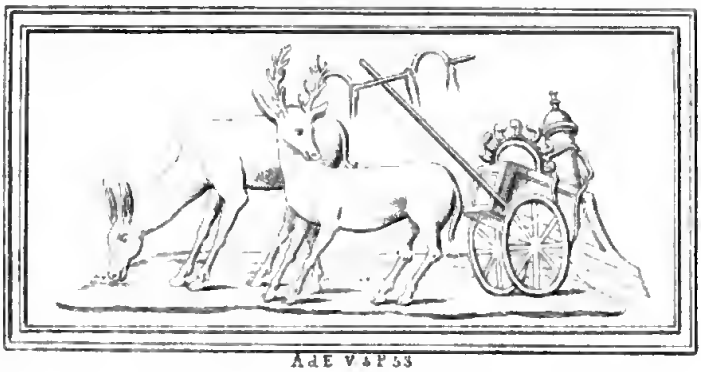
M B V I P B.

TELEGONO E PENELOPE

Digitized by Google

Digitized by Google

MB V8 P5c



AdE V4P53

ERCOLE E TELEFO

Digitized by Google

Digitized by Google

M B V 8.P 32

TIASONE E HERMIONE

M B V 9 P 49

PASTORE CHE PRESENTA UN SERPENTE ALLA PUPILLA SUA COMPAGNA.

Digitized by Google

Digitized by Google

MERVPIE

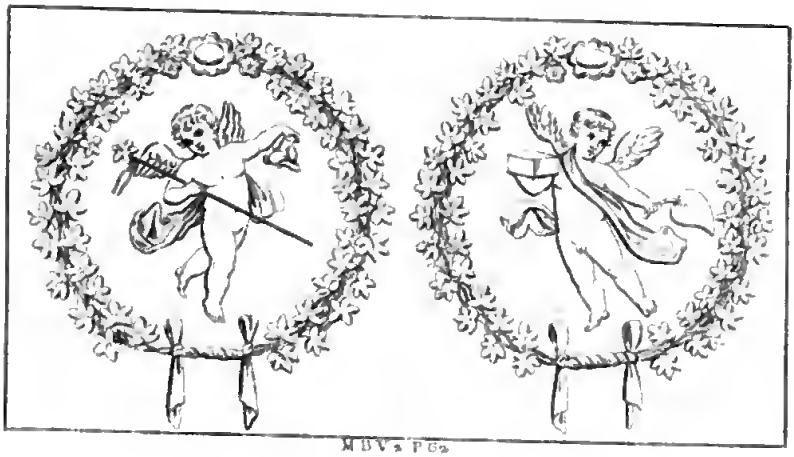
MELEAGRO

MBV 5 P 35

MUSEO DI NAPOLI

Digitized by Google

MBV9 P 4.



MBV2 P62

Digitized by Google

M B V 4.P 17

A d E V 5 P 57.

VENERIE E ADONE

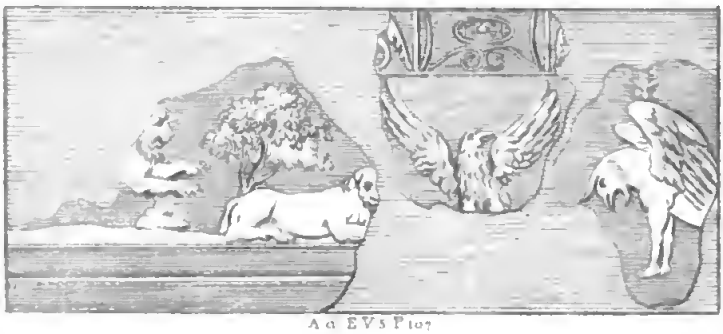
Digitized by Google

Digitized by Google

ARIANA

Digitized by Google

MBV 6.P 40



Ad EVs Pl107

M. B. V. S. P. P.

Digitized by Google

MBVSE.

ARIANNA

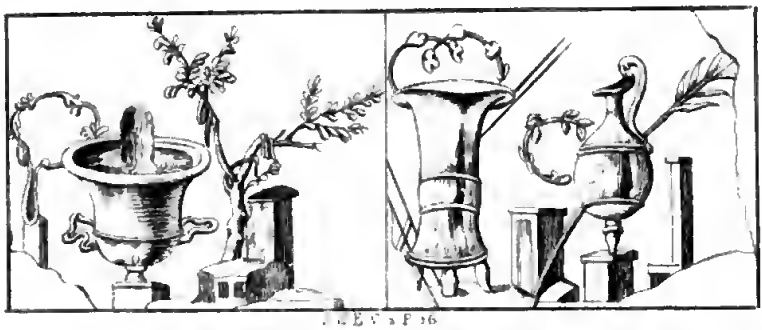
Ad E V. 2 P. 185

VENERE PESCATRICE

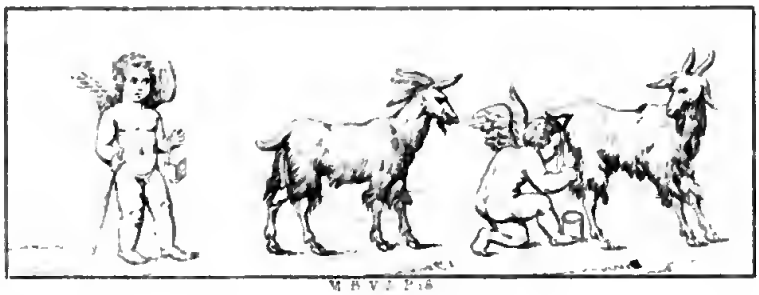
Digitized by Google

Digitized by Google

M B V 2 P 35



M B V 2 P 36

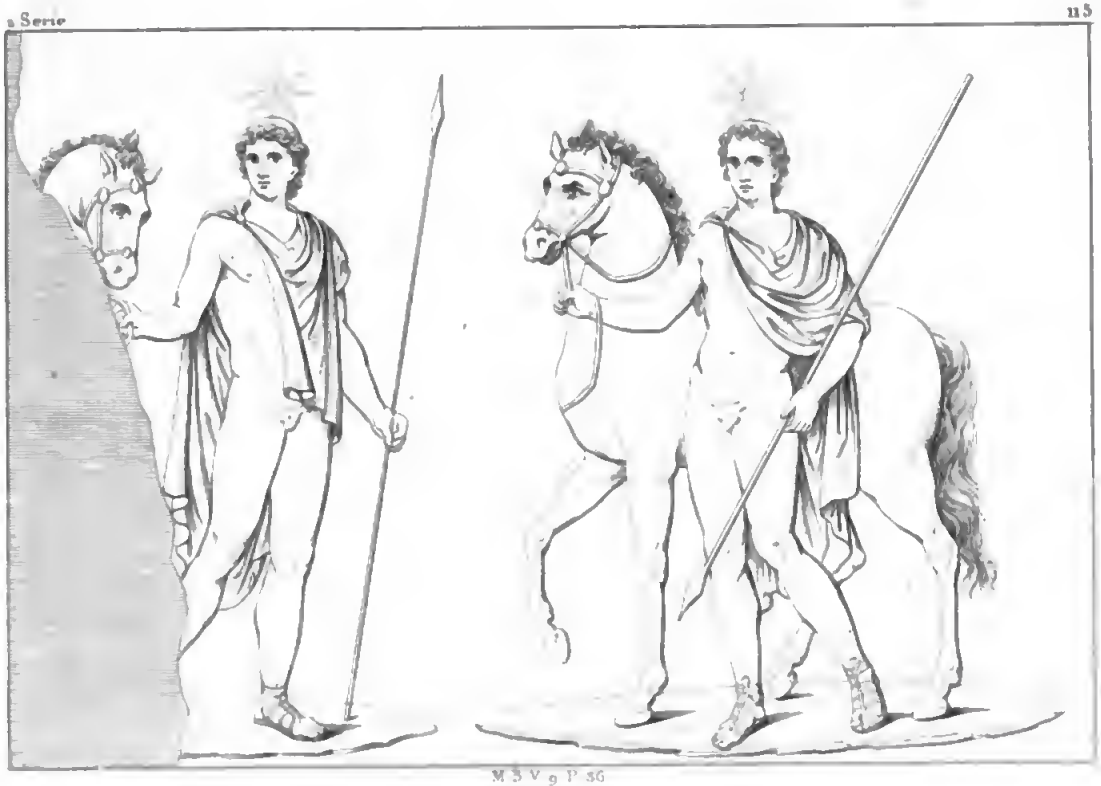


VENERE ARMATA

MEVS.P.51

BACCO ED AMPELO

Digitized by Google



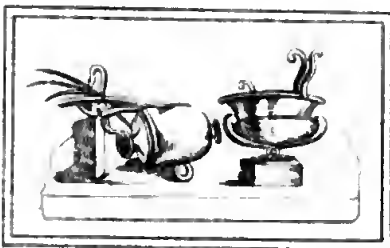
CASTORE E POLLUCE

A d'E° 2 P. 121

FRISSO

Digitized by Google

Digitized by Google



A d'E V. 4 P. 155.

Digitized by Google

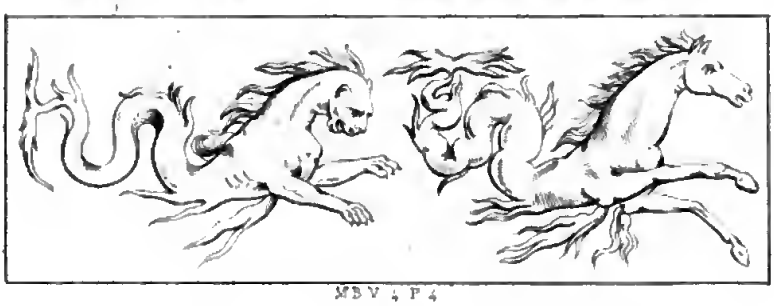
2 Serie
110
MBVIPA

Digitized by Google

M.B.V.4 Pl.9

Digitized by Google

Digitized by Google



MBV 4 P 4

3 Pollici

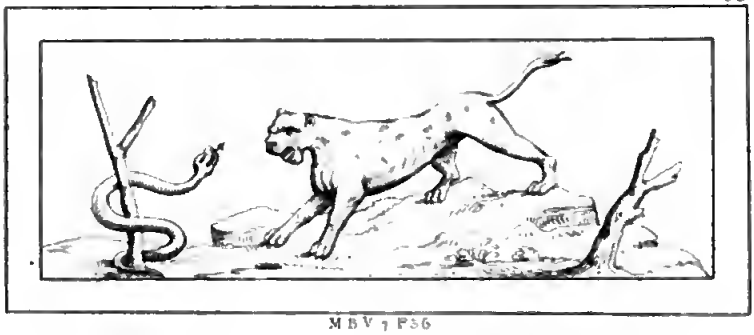
1 Pollici

VENERE

Digitized by Google

MB.V 2

56



MBV 1 P56

Pollici

DANAE

Digitized by Google

MB V 4 P 18

SCENA COMICA

Digitized by Google

M.S.V.A. P.34

A.d.E.V.: P.a.558

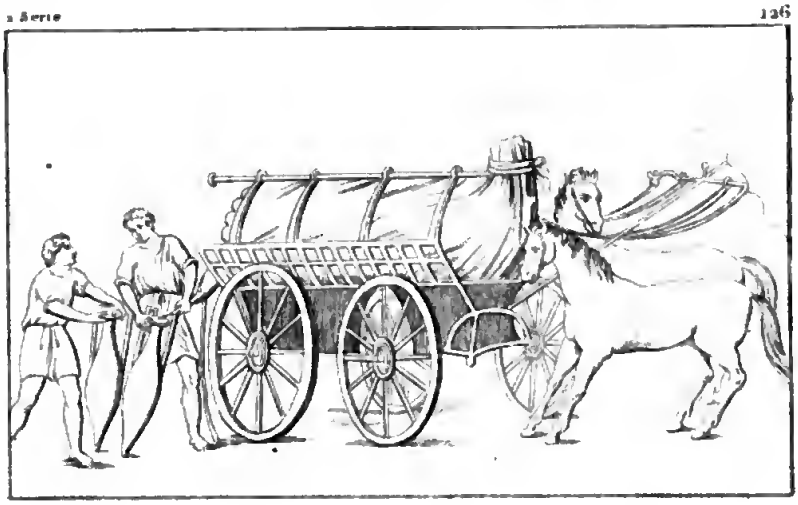
MUSICANTI

Digitized by Google

POMPEIANA 2 P P 86

POMPEIANA 2 P P 80

SCENE COMICHE



MEVLTA

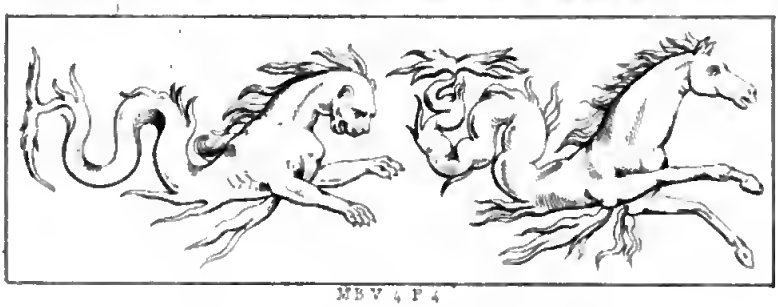
CARRO DA VINO — SCENA DI BEVITORI

Digitized by Google

Digitized by Google

M.S.V.4 P.10

CIRCONFERENZE



MBV 4 P 4

3 Pollici

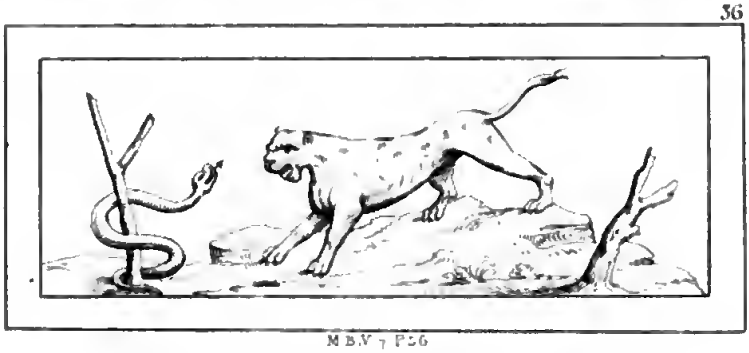
1 Pollici

VENERE

Digitized by Google

Digitized by Google

MB V 2



MBV 7 P56

Pollici

DANAE

Digitized by Google

Digitized by Google

MB V 4 P 18

SCENA COMICA

Digitized by Google

MBV, P. 34.

AdEV, P. 258

MUSICANTI

Digitized by Google

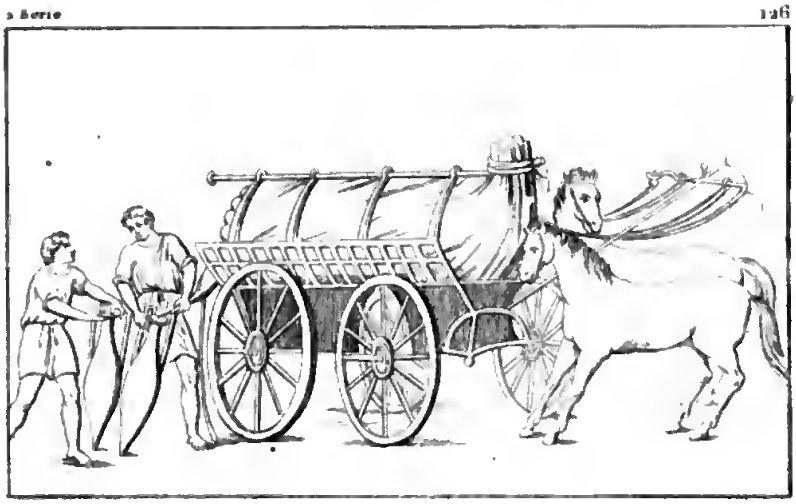
Digitized by Google

POMPEIANA 2 P P 86

POMPEIANA 2 P P 86

SCENE COMICHE

Digitized by Google

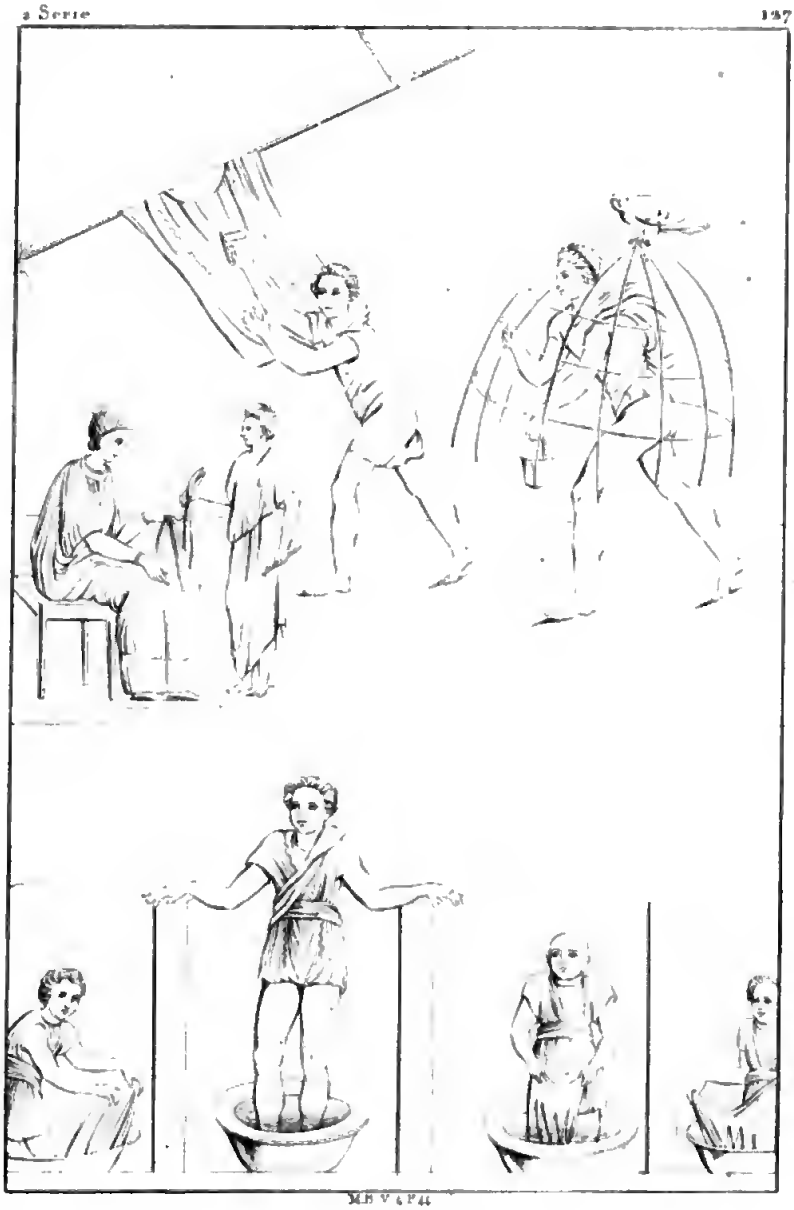


MESSA

CARRO DA VINO — SCENA DI BEVITORI

Digitized by Google

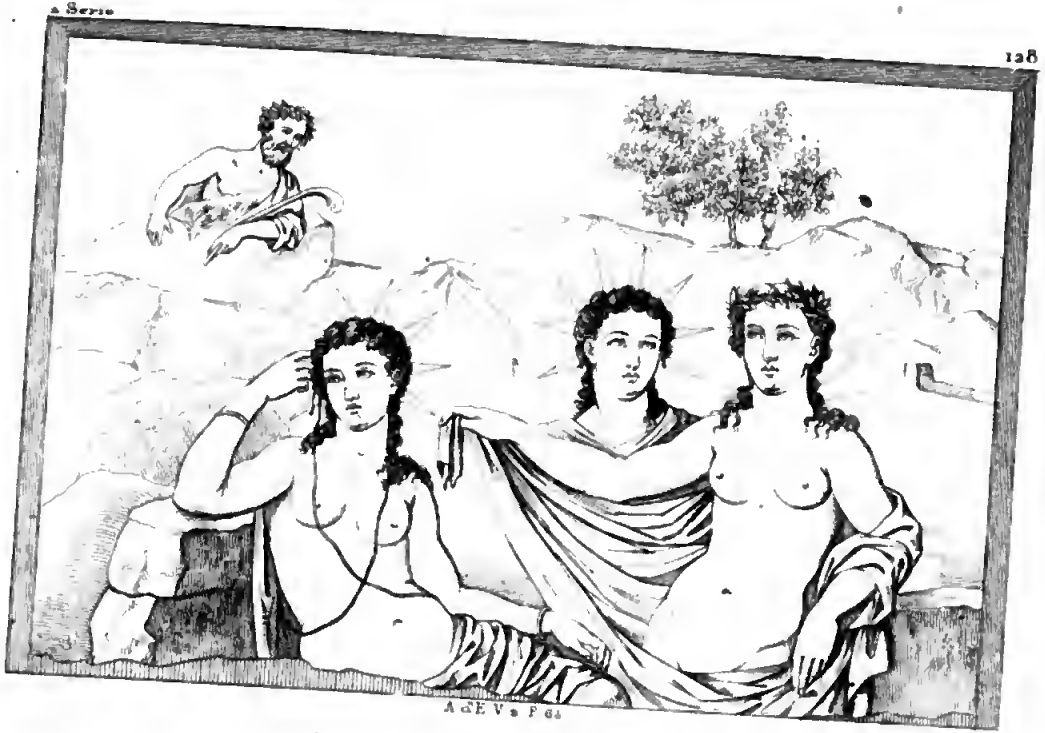
Digitized by Google



MEVIPH

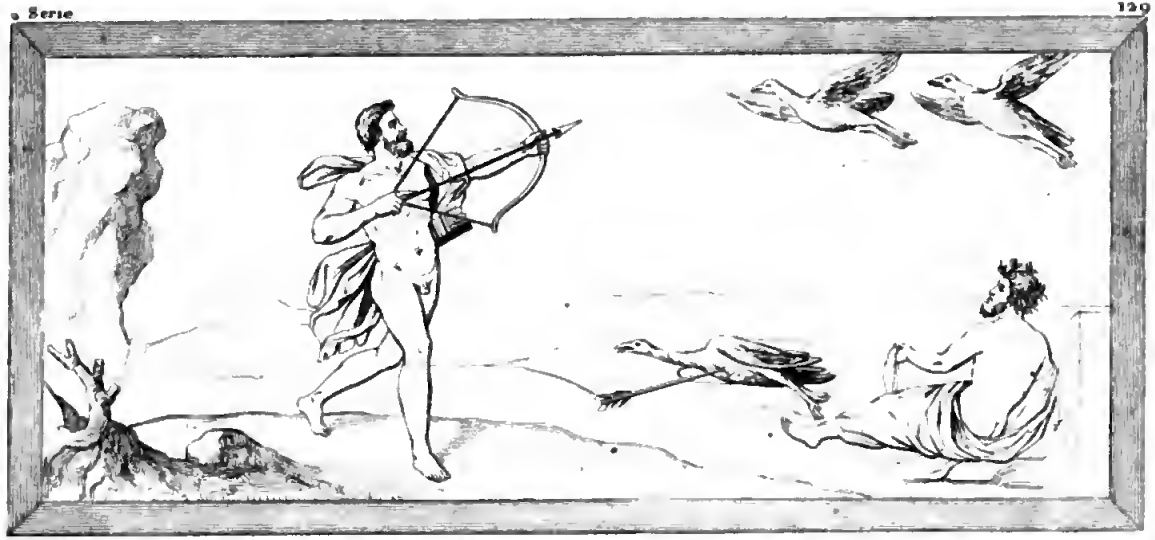
ARTE FOLLONICA

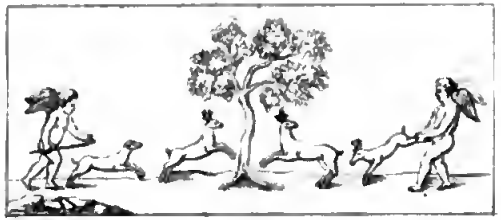
Digitized by Google



APOLLO DIANA E CALISTO

Digitized by Google





6 Pollici

ERCOLE UCCIDE GLI UCCELLI DEL LAGO STINFALE

Digitized by Google

A d E V 2 P 33

d E V 3 P 61

6 Pollici

SACRIFIZIO A PALLADE

Digitized by Google

Digitized by Google

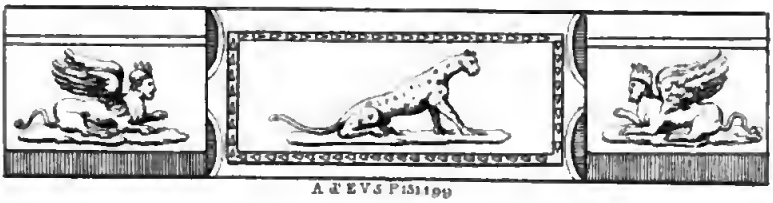
A d E V 3 P.II

3 Polhei

MINERVA ED URANIA

Digitized by Google

A d'EVS Pipo



A d'EVS Pisi199

SILENO

Digitized by Google

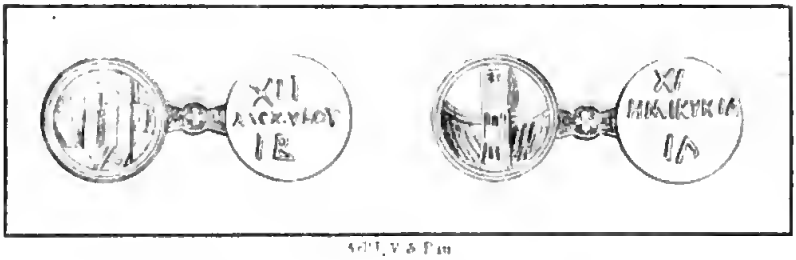
Digitized by Google

A d E.V. t I. 251

A d E.V. t I. 250

a Polhei

A d'E V 4. Pag



Ad'E. V 5 Pag

PITTURA TRAGICA

Digitized by Google

Digitized by Google

3 Pelhei
2 Pelhei

A. e I. Eng

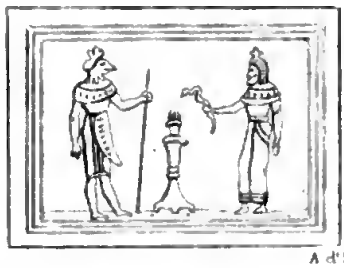
B Pollici

PITTURE A FRESCO

Digitized by Google

Digitized by Google

Ad V. 4. P. 123



Ad E. V. 1. P. 63

4 Pollici
6 Pollici

GIOVANNI GATTELATTO DEL.

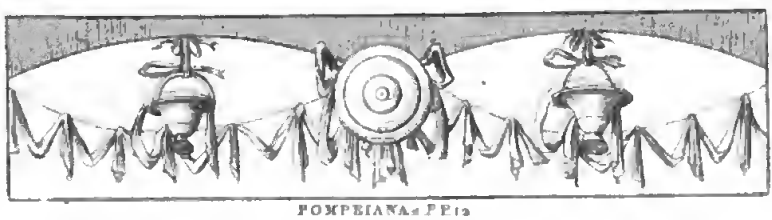
Digitized by Google

Digitized by Google

A d EVaPa,i

12 Pollici

Digitized by Google



POMPEIANA 1 PP 12

MARTE E VENERE

Digitized by Google

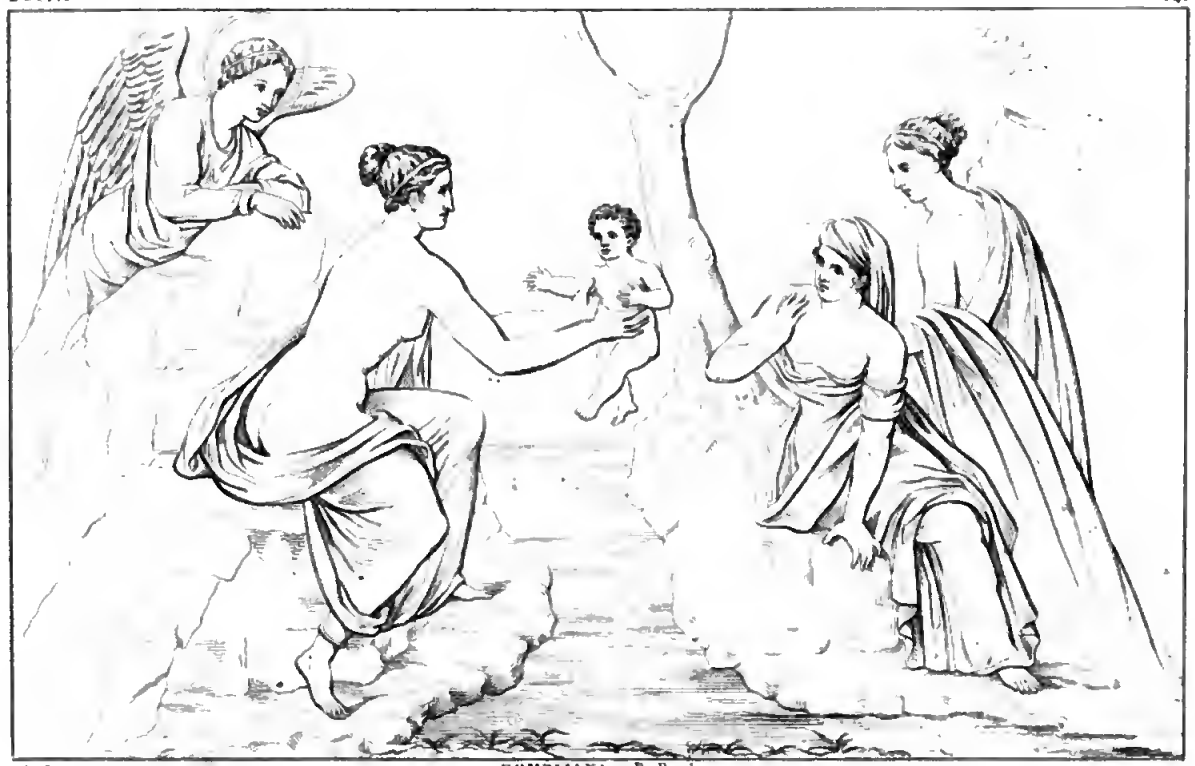
Digitized by Google

POMPEIANA 2P P 48

LEDA E TINDARO

Digitized by Google

Digitized by Google



G. Radaelli inc. POMPEIANA 2 P. P. 3

ACHILLE TUFFATO NEL FIUME STIGE

A d E V I P G

GENII DELLA DANZA E DELLA MUSICA

Digitized by Google

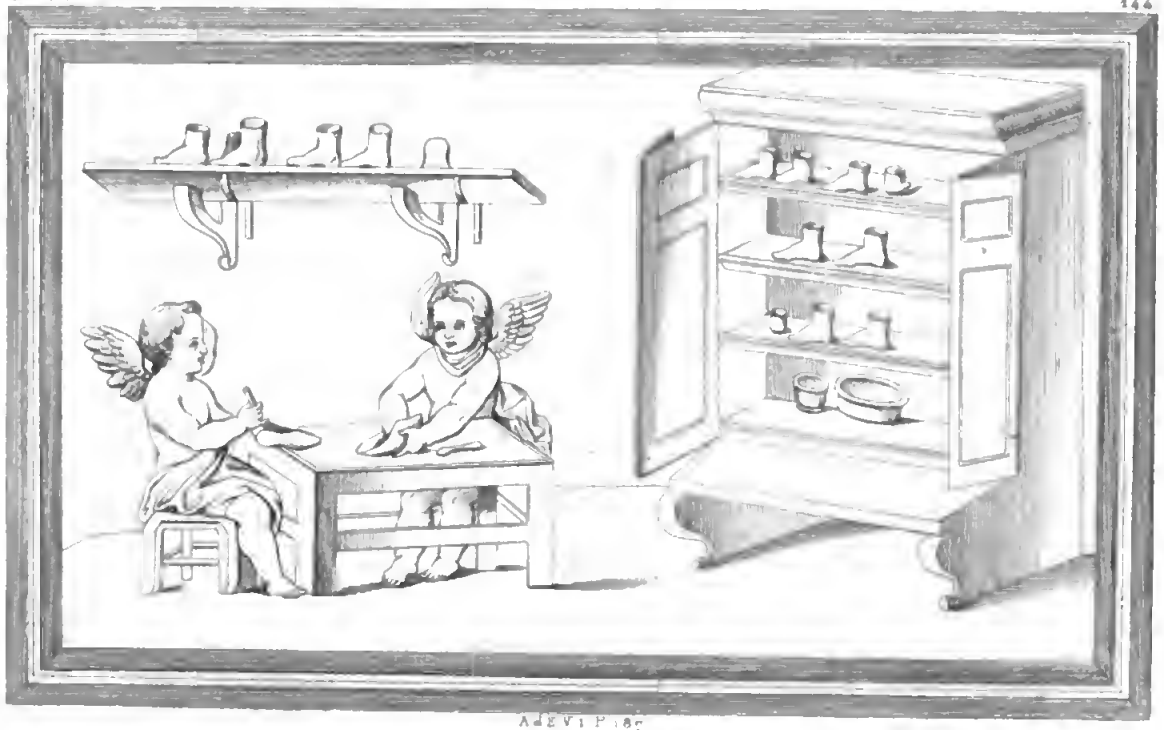
Digitized by Google

A. d'E. V. Pinx.

GENII DELLA VENDEMMIA

Digitized by Google

Digitized by Google



A. Levi P. sc.

GENII DEI CALZOLAI

Digitized by Google

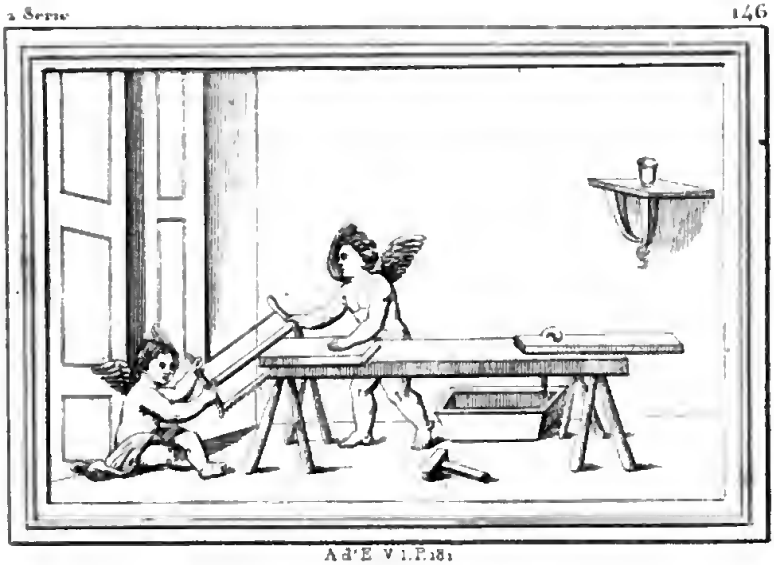
Google

2 Serie

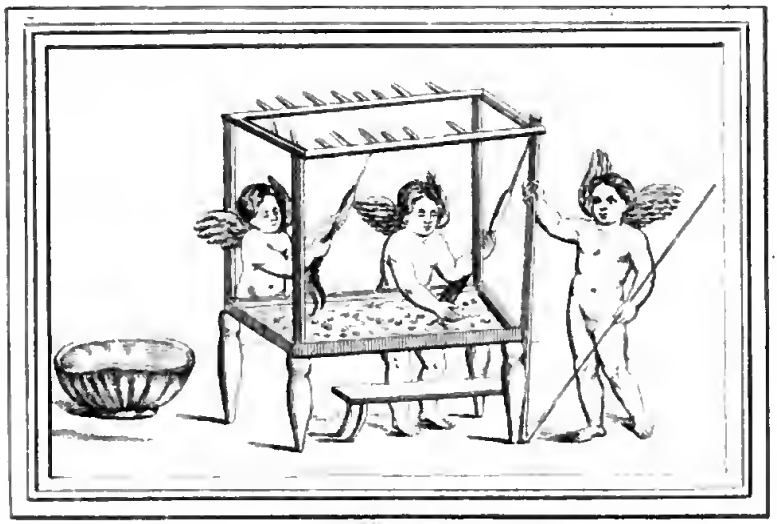
A PEVIP 167

GENTILI E SULLA DANZA E DELLA MUSICA

Digitized by Google



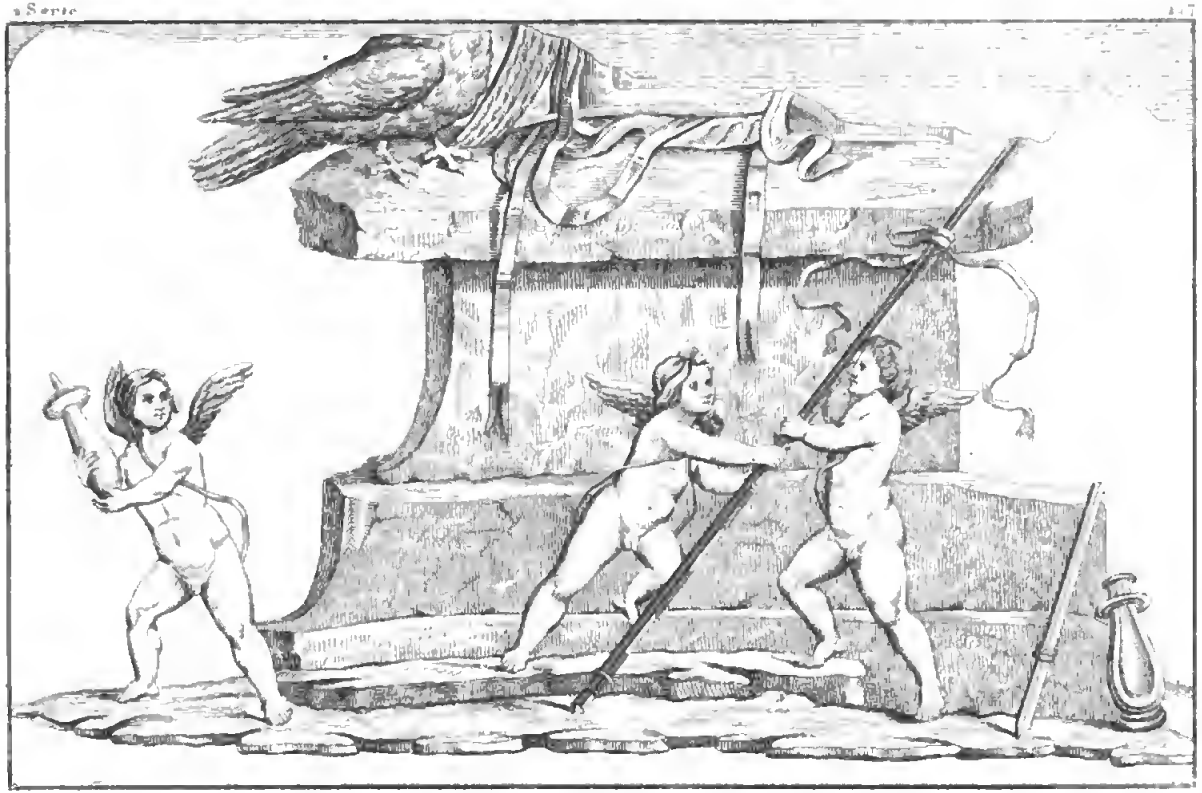
Ad'E V 1.P.181



Ad'E V 1 P 19

Digitized by Google

Google



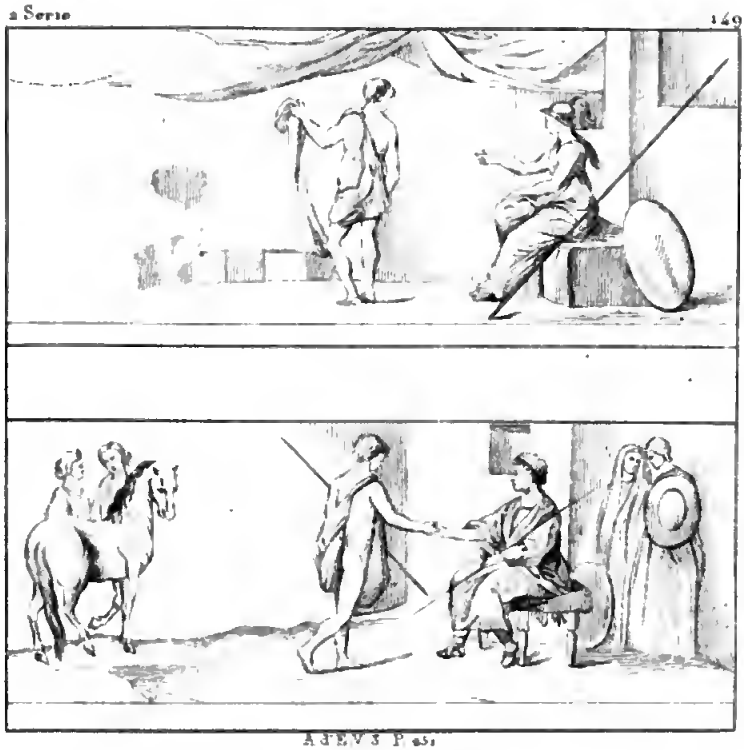
DEFFERTE A VENERE

Digitized by Google

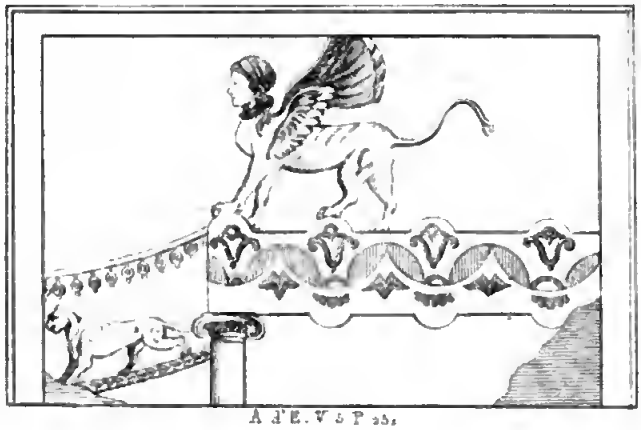
Digitized by Google

A. d'EVS. f. ca.

Digitized by Google



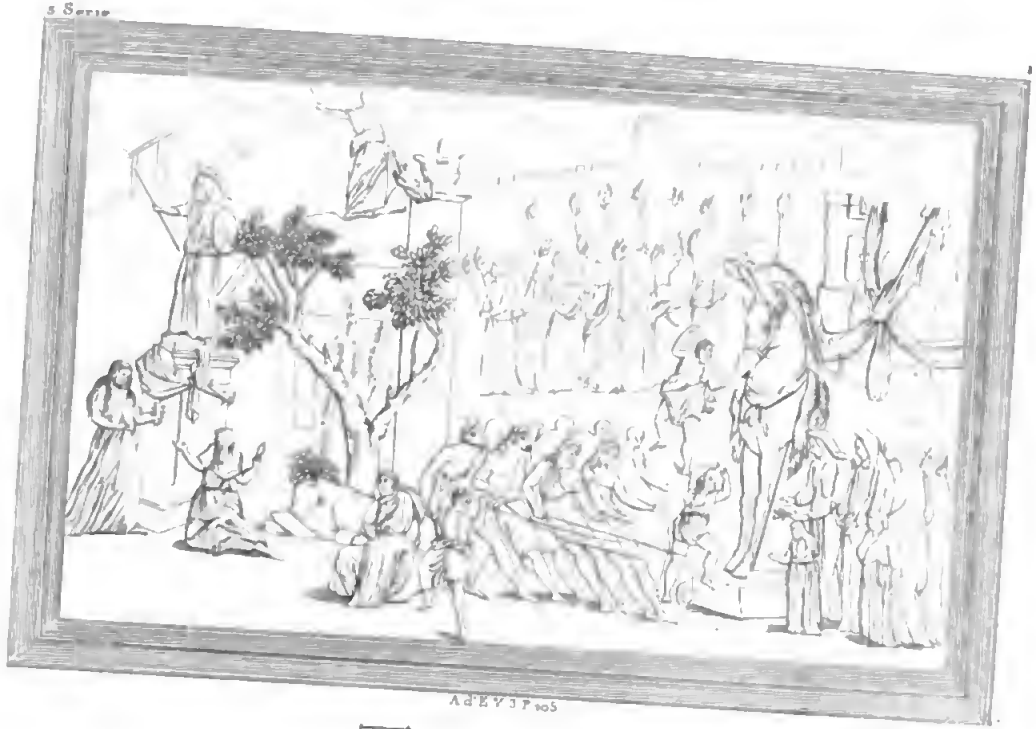
A d'E. V. 3 P. 251



A d'E. V. 3 P. 251

Digitized by Google

Digitized by Google



IL CAVALLO DI TROIA

Digitized by Google

Ad E V 4 P 3 17

Ad E V 4 P 3 3

0 Pollici

PLATO

Digitized by Google

Digitized by Google

5 Serie

A d E V. 4. P. 313

A d E V 1 P 121

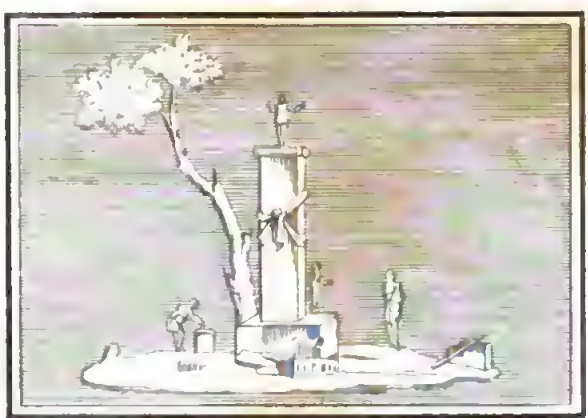
6 Pollici

1 Piede

ESHOMA

Digitized by Google

A & E V : P Sop



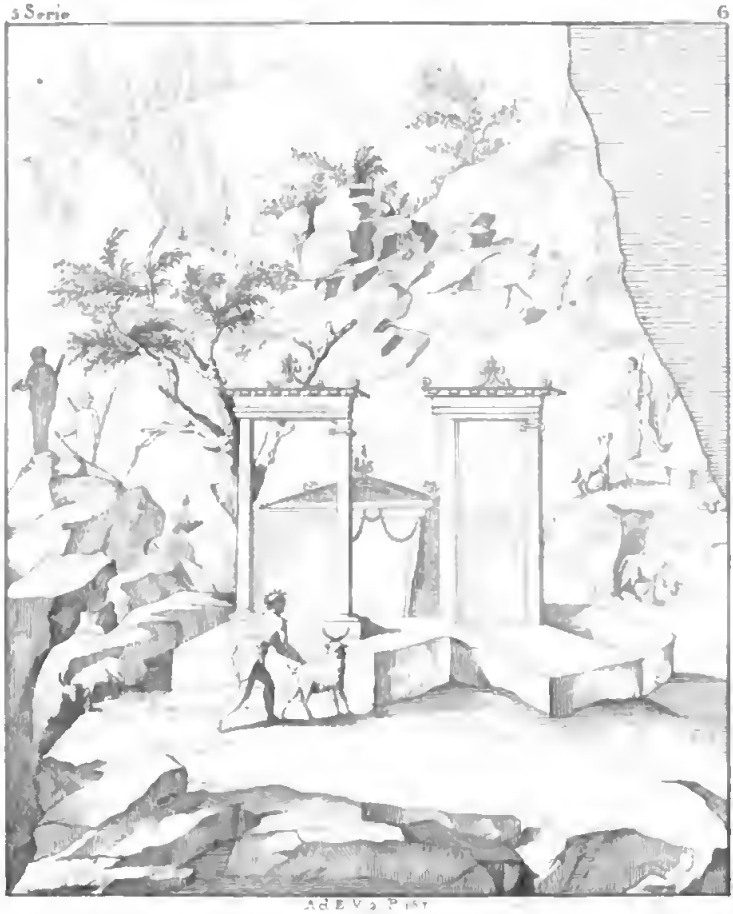
Digitized by Google

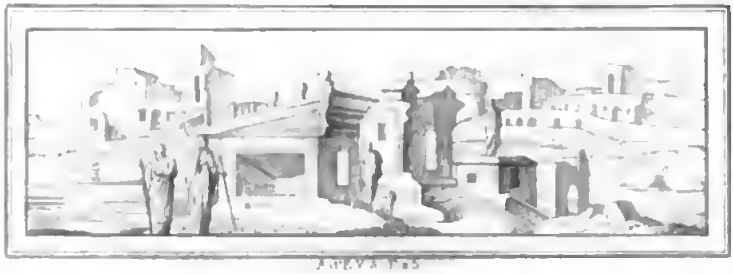
A d'EVS P 283

[illegible]

[illegible]

Digitized by Google



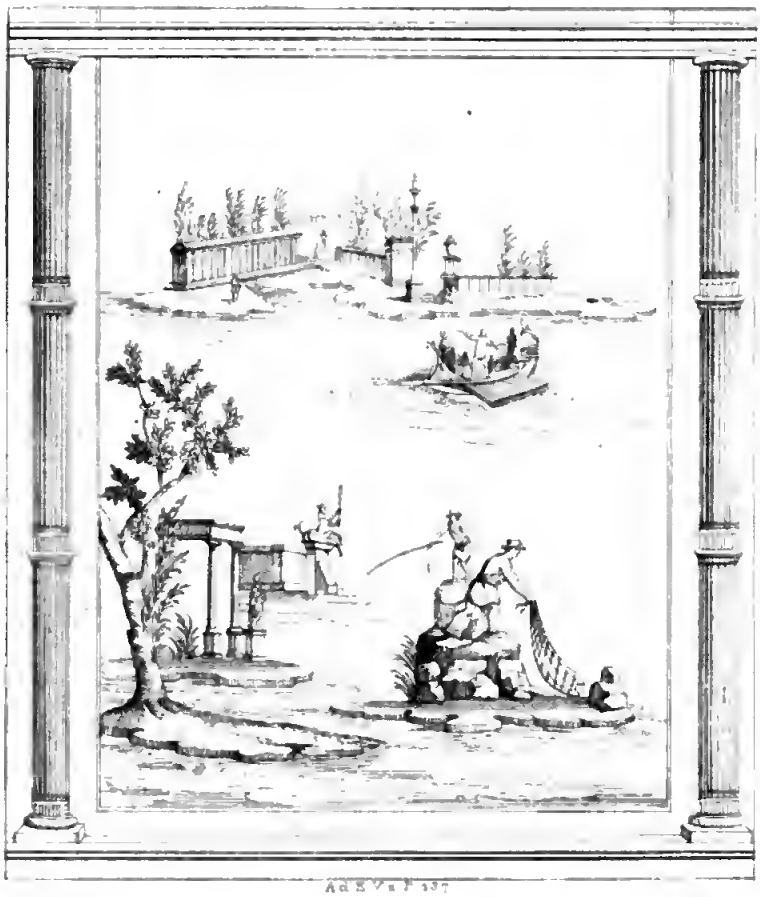


Pollice

Digitized by Google

THE DEPARTURE OF ULYSSES

Digitized by Google



Ad E V s P 137

A d E V s P 13

a Piedi

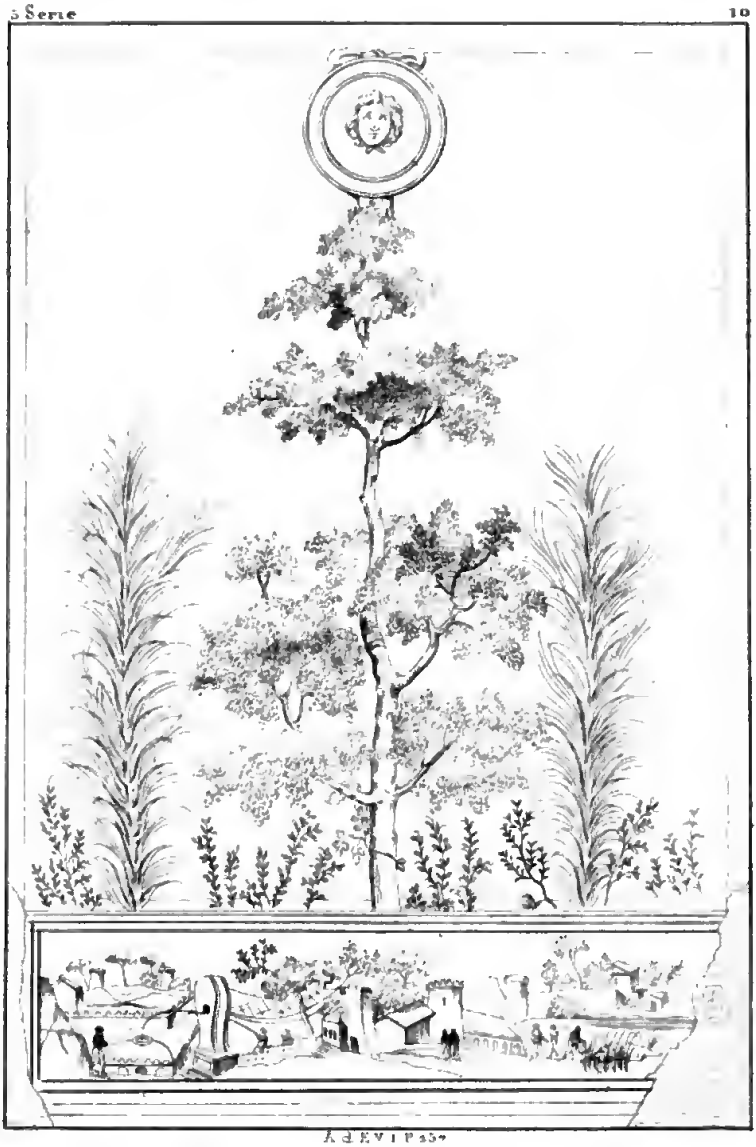
1 Pollici

Google

PL. PURE

DERNAVIEUX

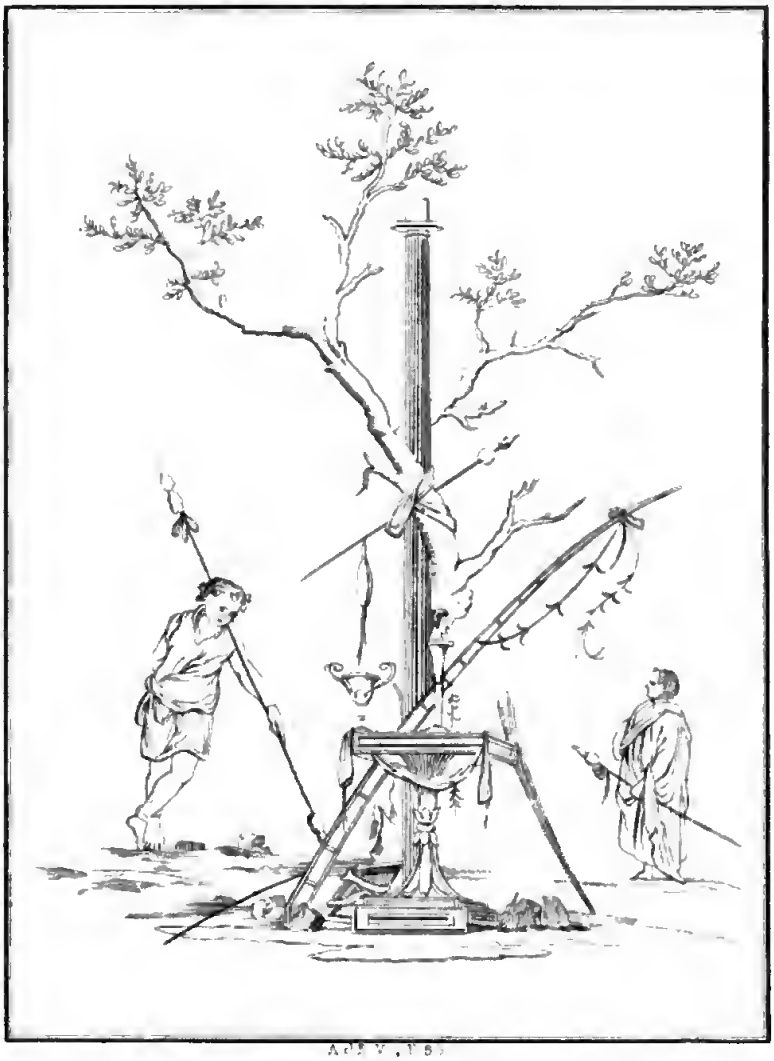
Digitized by Google



A d E V I Pa5?

6 Pollici

Digitized by Google



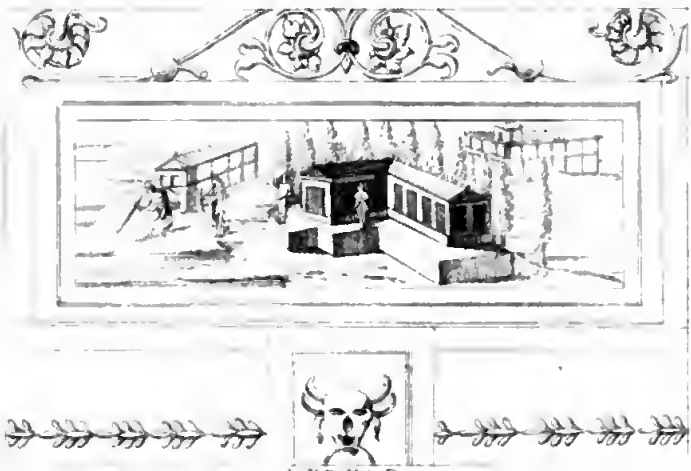
Act V. (T 5)

1 Piede

TULTO DI BATCO

Digitized by Google

A d'E V 5 P 104



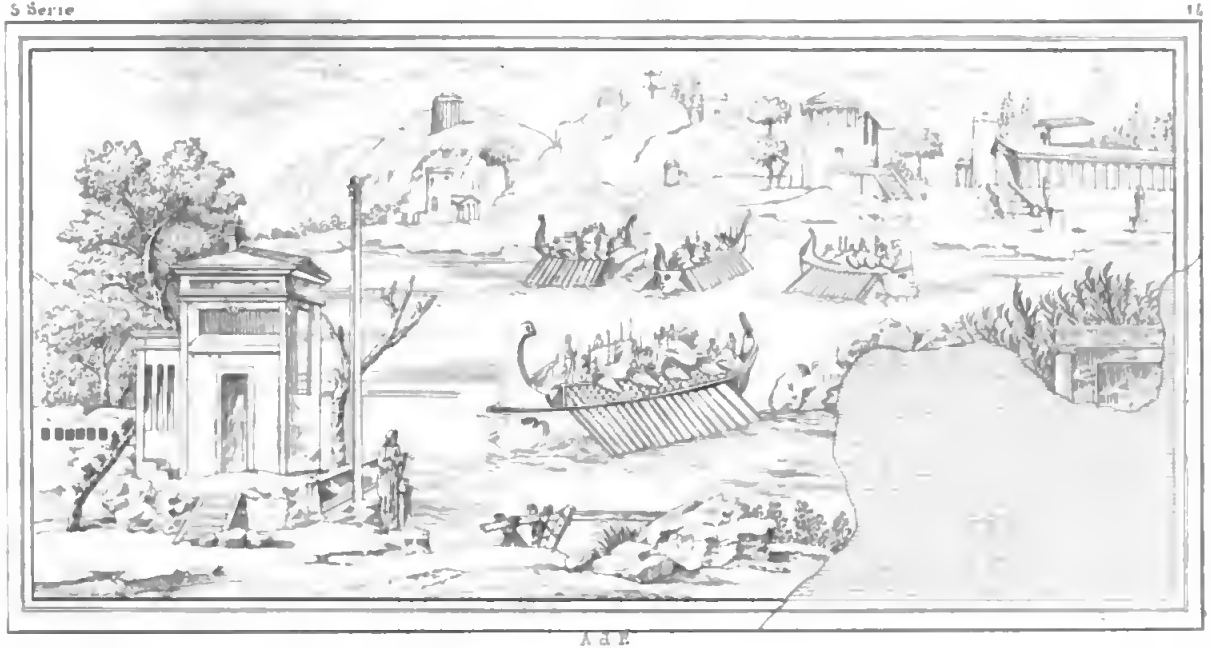
A d'E V. 1 P 7

A d'E V 1 P 17

PAESAGGI

Serie
6 Pulliers

Digitized by Google



A d E

1 Piede

PAESAGGI

Digitized by Google

5 Serie

1 Piede

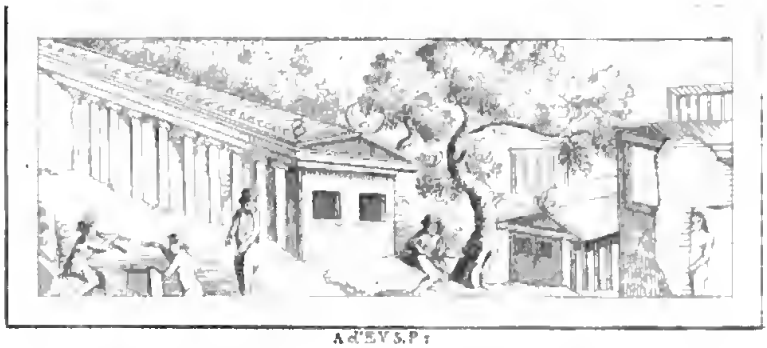
1 Piede

Digitized by Google

Digitized by Google

5 Serie 16

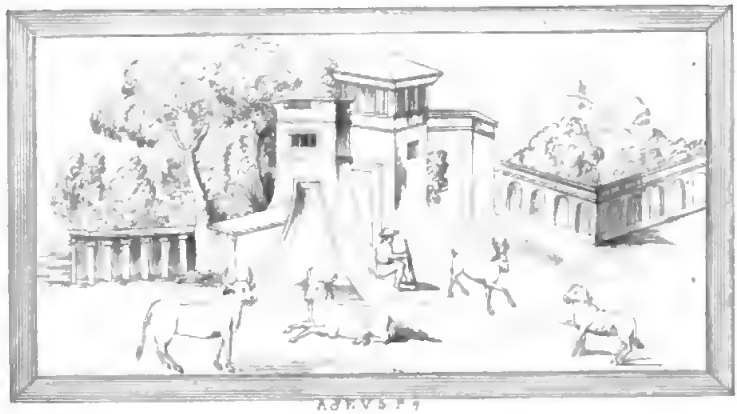
Ad'EV. P. 183



Ad'EV.S.P. 1

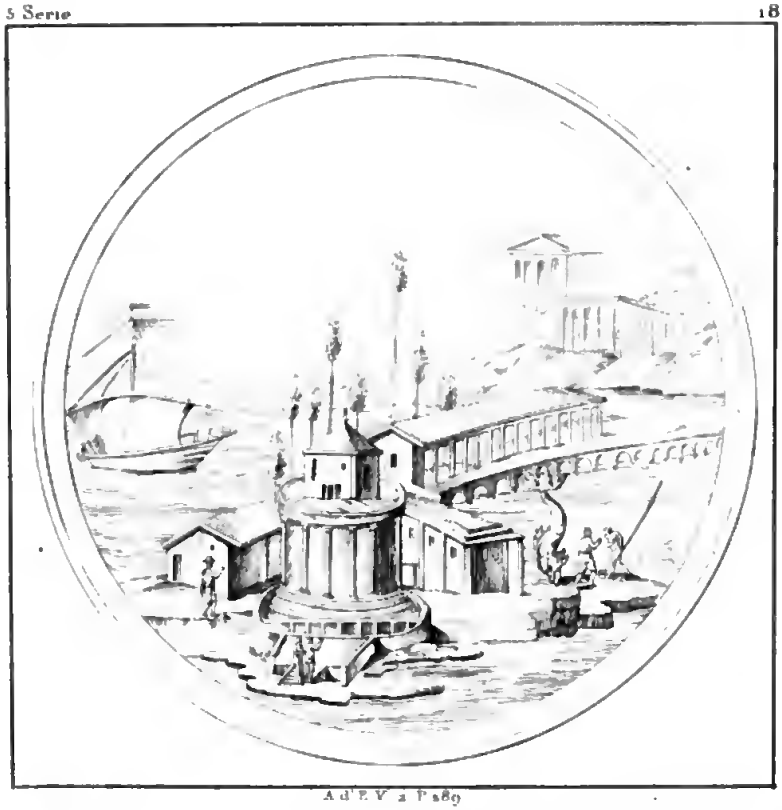
PAESAGGI

Digitized by Google



PAESAGGI

Digitized by Google



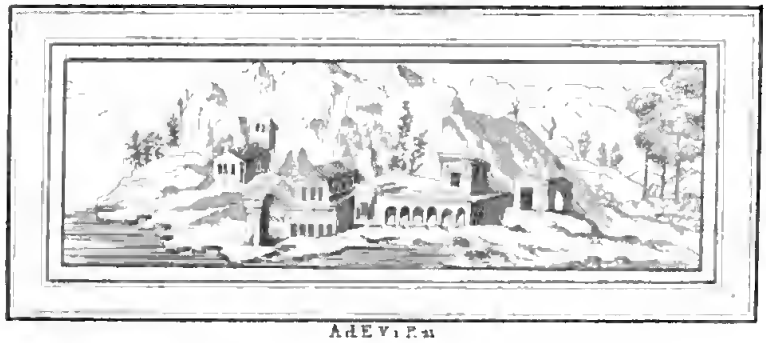
Ad P. V a P. 89

Ad P. VI P. 97

PAESAGGI

Digitized by Google

A d E V 2 P 189

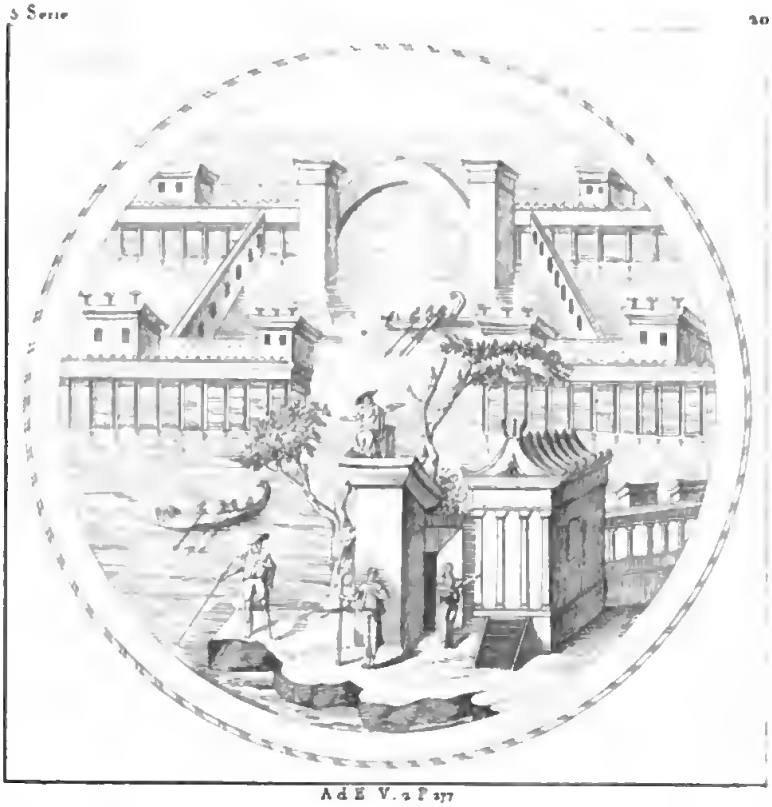


A d E V 1 P 21

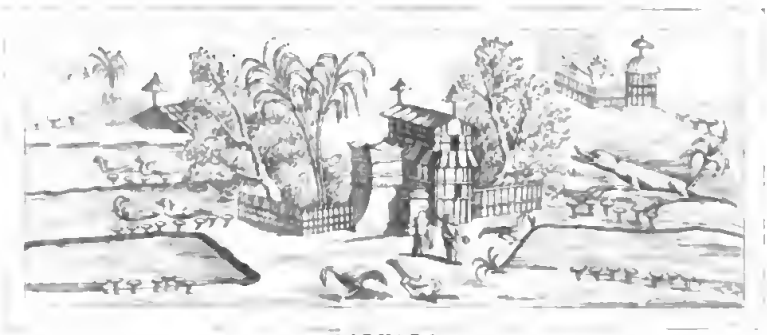
6 Pollici

PAESAGGI

Digitized by Google



Ad E V. 2 P 277



Ad E V 5 P 167

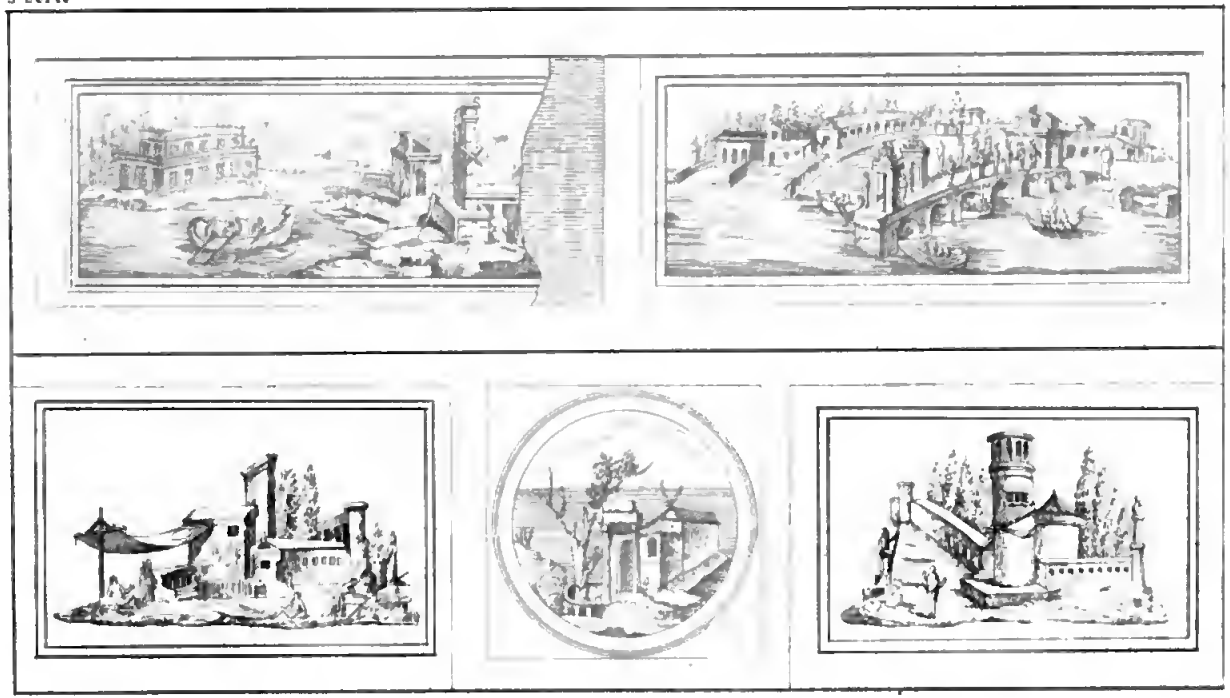
6

1 P

PAESAGGI

Digitized by Google

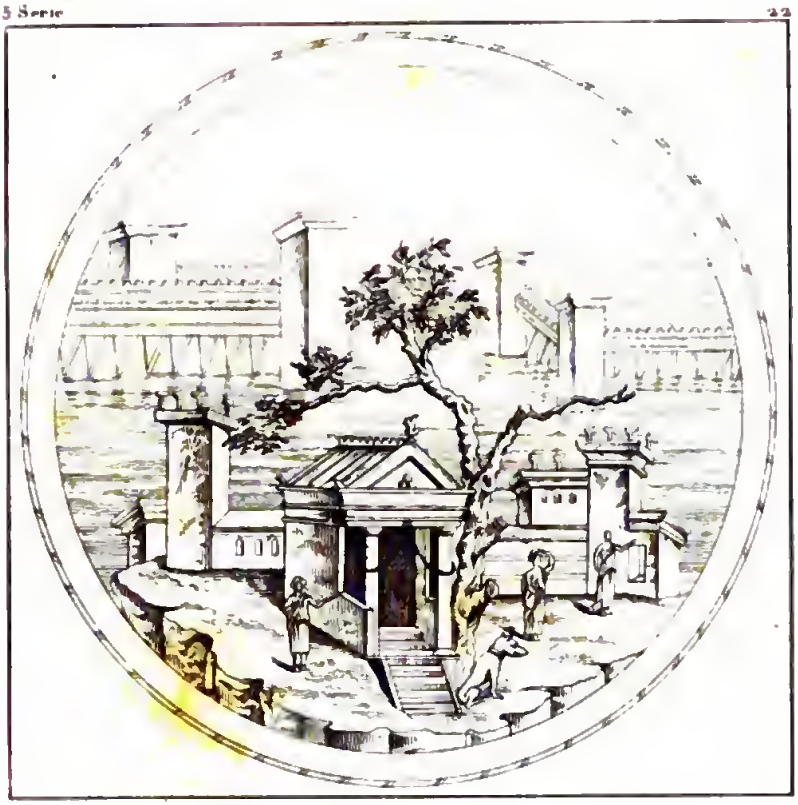
Digitized by Google



PAESAGGI

Digitized by Google

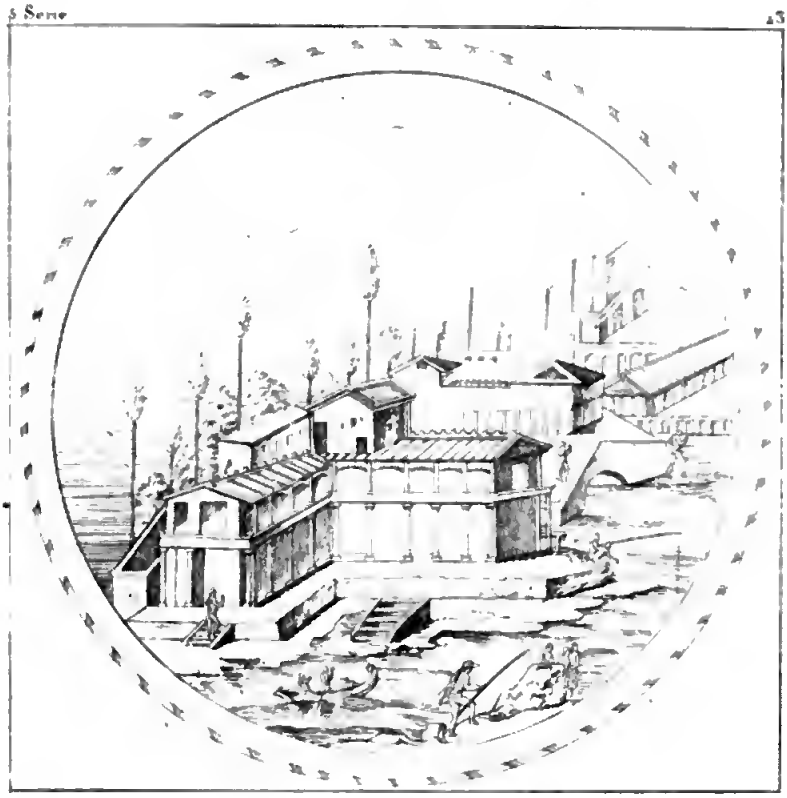
5 Serie 22

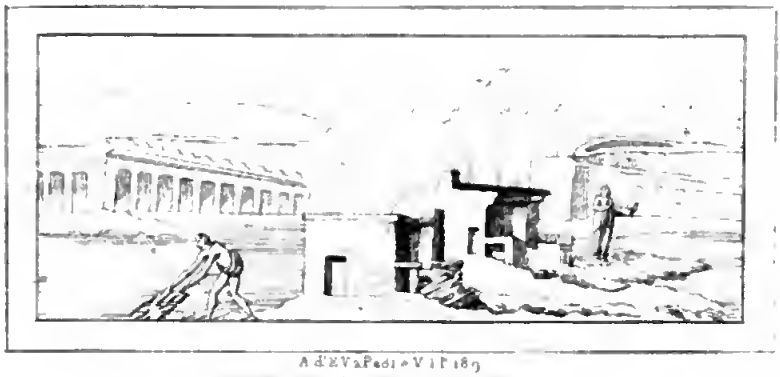


A. HEVAI 180 e V. P. 189

3 Piedi

Digitized by Google



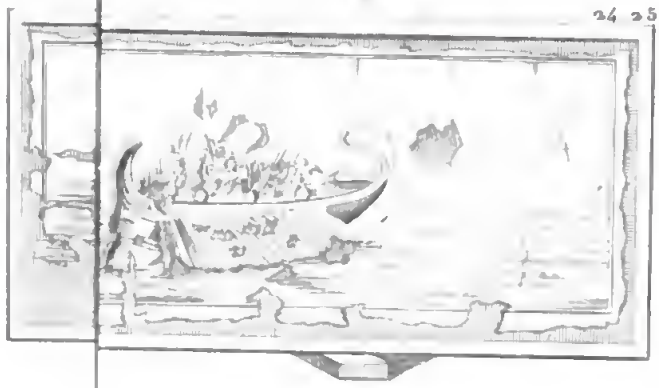


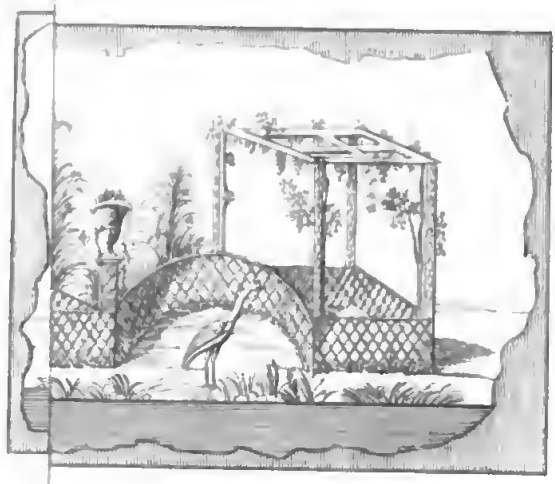
A d'EVaPedi e V i P 189

3 Pollici

PAESAGGI

Digitized by Google



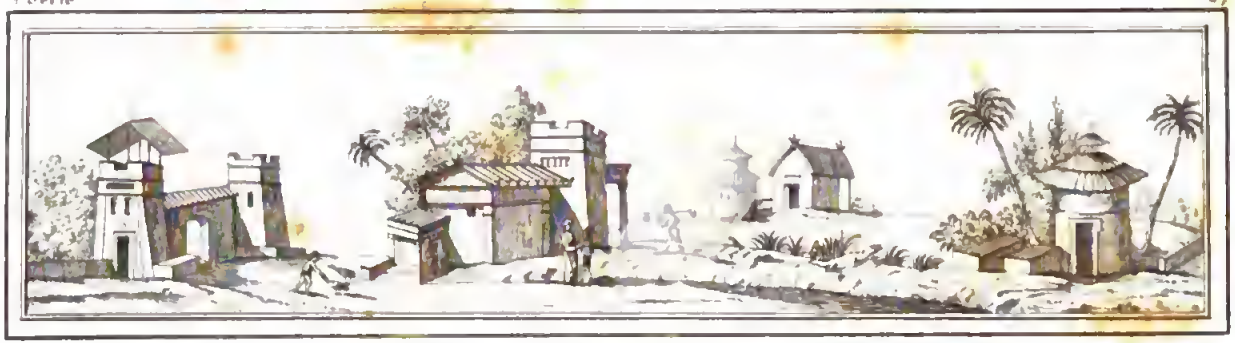


Google

POMPEIANA PITTURA

IPA ESMA

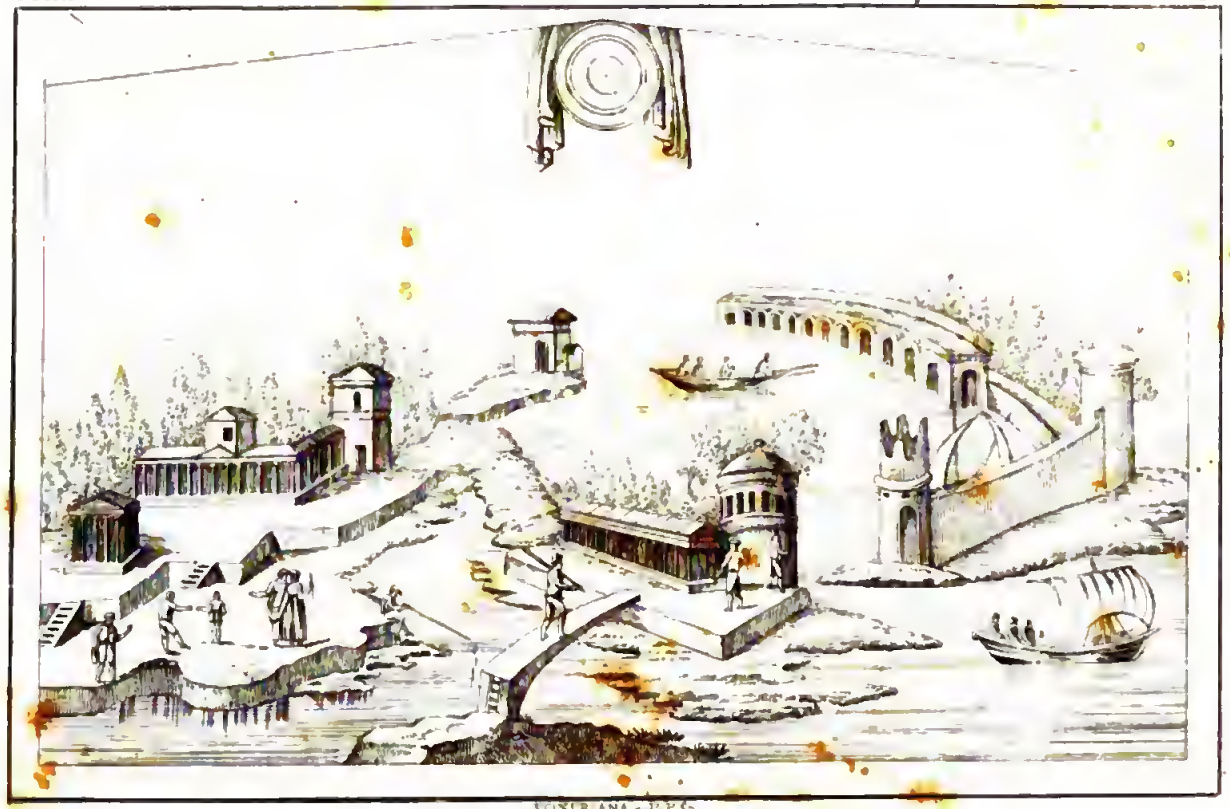
Digitized by Google



POMPEIANA TAV. 37

PAESAGGI

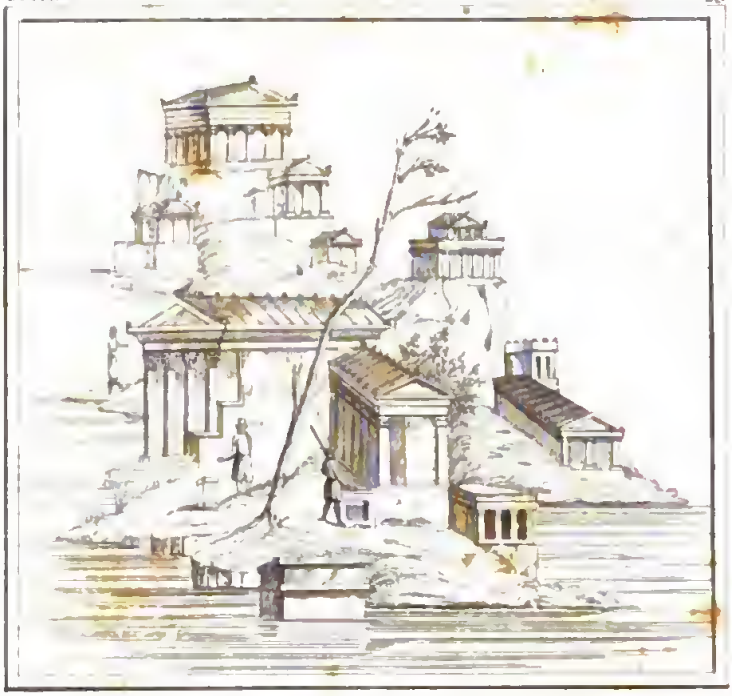
Digitized by Google

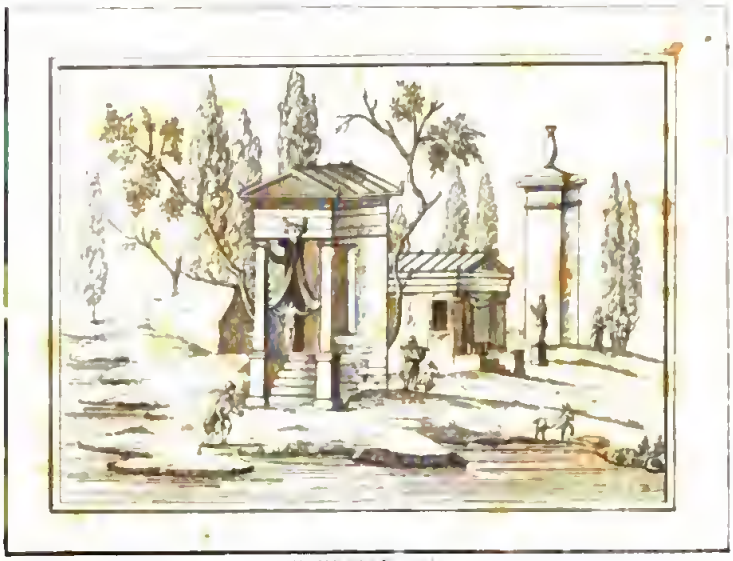


TONI BIANA e P. P. 57

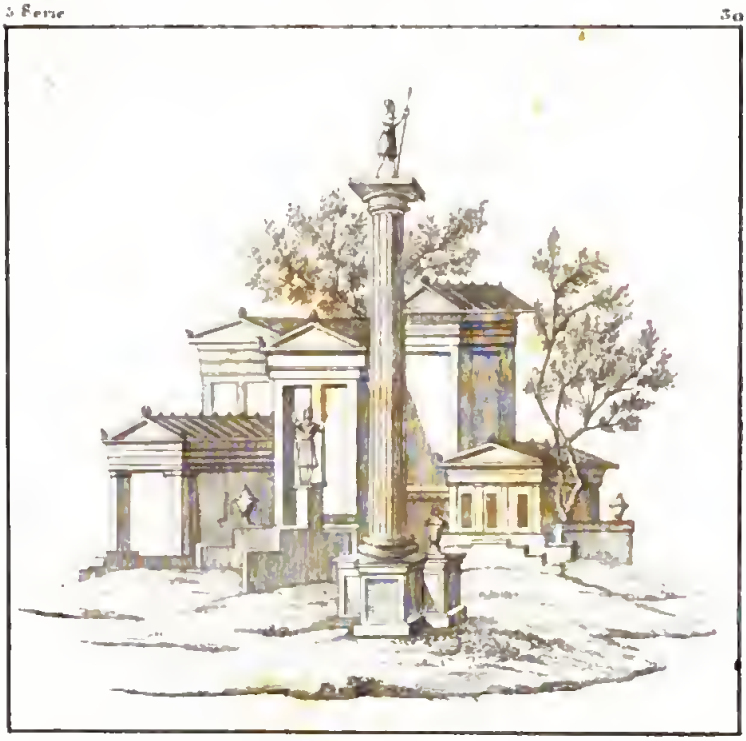
P. A. 57 - GAGII

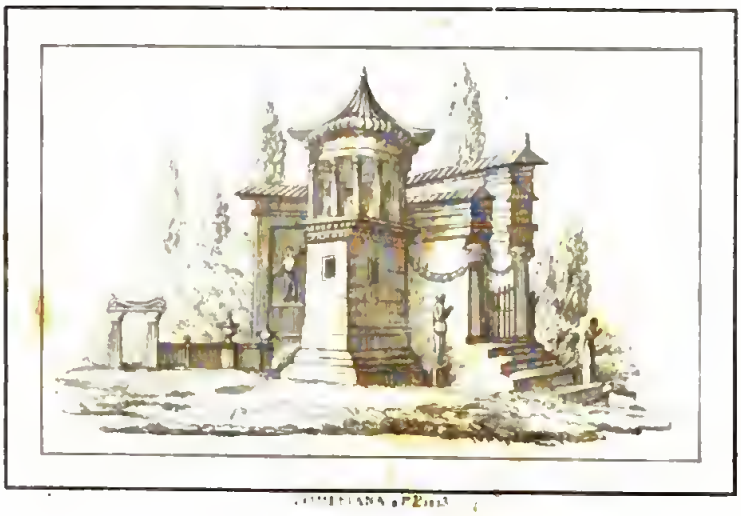
Digitized by Google





Digitized by Google





GIULIANA e PIRIS

PALAGGI

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

DISCORSO CIPRIANI
LEGATORIA
di Libri e Registri
Via Trinità Maggiore
NAPOLI